

دراسات نقدية



د . عبد السلام المسند

# قراءات

مع

الشبابى  
والمنتسبى  
والباحث  
وابن خلدون

مكتبة لسان العرب

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)



# قراءات



دراسة نقدية

# قراءات مع الشّابي والمنتسبى والحافظ وابن خلدون

د . عبد السلام المسعدي



جامعة عجمان

رقم الإيداع : ١٩٩٣/١٨١٠  
I.S.B.N. 977—57—5344—3

الطبعة الرابعة ١٩٩٣  
جميع الحقوق محفوظة ©  
**دار سعاد الصباح**  
ص.ب : ٢٧٢٨٠  
الصفاة ١٣١٣٣ - الكويت  
القاهرة - ص.ب: ١٣ المقطم  
٢٦٧ دق ٣٤٩١٧٢٧  
٣٤٩١٧٧٧٩ : تليفون  
٧٠٩٥٨٣  
٧٠٩٥٦٣  
فاكس : ٥٠٦١٠٣٠

الإشراف الفني : حلبي العنزي

## مُقْدِمة

هذه قراءات تلزم صاحبها أكثر مما تلزمك أيها القارئ، الكريم، فهي تحمل نفسها كلَّ تبعات القراءة التي هي تجاوز بالضرورة : تشخُّص المقرء من حيث هو نصٌّ بعد أن تشخُّص ما حول النص من متراكمات. فليس بدعاً أن ترغب هذه القراءات عن استهواك أو إغرائك فضلاً عن الاستدراج الذي يجرّ النقد إلى الحاجة جرّاً، ولكن من حقّها أن تقربك إلى ما هي عليه حتى تنزلُّها من نفسك منازلها التي هي بها خليقة : فكلّها قد صدرت عن حيرة فكرية استحالت على التدريج قلقاً معرفيّاً مداره الأدب والنقد ومادة الفكر التوّاق إلى رصد مكامن المقولات في ما يشد الإنسان إلى وجوده.

وعيشاً تحاول أن تجد لها سلكاً عaculaً أو جدلاً ظافراً، ولكن إذا كنت ممن يغريه التناصح فلتطمئنَ إلى أنها قد صدرت جميعها عن حيرة عالم اللسان الذي يضيق بالظواهر اللغوية ساعة تشدّ عن مقابض الإدراك سواء كان محطّها القول الأدبي أو الخطاب النقدي أو الكلام المعرفي.

فلم لا يكون أحق الناس بالقراءة في البلد علماء اللغة  
يقيمون النص على حروفه وينهضون بشراعه في الدلالة ثم  
يؤدونه أمانة إلى من سواهم من نقاد ومؤذلين؟

\* \* \*

أما عن موضوع هذه القراءات فلعل أكثرها تقلباً أوّلها،  
فما راجعنا نفستنا في شيءٍ مراجعتنا في قراءة أبي القاسم الشابيَّ:  
اضططعنا بتدريسه يوماً لصفوف الإجازة في اللغة والأداب  
العربية في الجامعة التونسية ثم استجمعنا حصيلة الترس فقللناها  
محاضرات للمدرسين المترشحين لمناظرة الأستاذية ونشرناها  
بعنوان «التعزق والصراع في أغاني الحياة» في مجلة القلم  
(تسوينس، العدد السابع، ١٩٧٦).

ومرَّ زمان فراجعنا البحث بعد أن تدققت بعض معالم المحنى  
النقدِيِّ الذي انتهجهناه في ما نشرناه تنظيراً وممارسة، وألفنا  
من هذا وذلك صياغة مستجدة عنوناها بالبعد النفسي بين التعزق  
والصراع في ديوان الشابي، ونشرناها في مجلة الطلبيعة الأدبية  
الصادرة عن دار الباحظ بيغداد (فيفرى ١٩٨٠)، كما نشرناها  
على صفحات «الشرق الأوسط» بتاريخ (١٩٨٠/٢/١٠). ثم  
عاودنا البحث بالممارسة ممثليْن لخطَّة نقدية تبلورت معالجها  
في ناظرنا منذ أكَّلنا احتمال المزج بين النقد النفسي وعلم  
النفس اللغوي.

وما أنت واجله، أيها القارئ الكريم، إنما هو محاولة  
مستحدثة تماماً أو تقاد، قرناً فيها الممارسة النقدية إلى  
استلهام روح القراءة النصية جاعلين ذات الشاعر وموضوع

النفس صفيحة مزدوجة يعكس كلا الوجهين منها صورة الأشعة المنكسرة على الآخر، وقد قادنا هذا المنهج إلى سدٍ مأخذ ذي بال وهو قصر التطبيق على أبيات مقطوعات من مساقاتها، فعمدنا إلى تصوير العملية النقدية استناداً إلى بناء القصيدة كلياً بعد بناء البيت أو الأبيات، فأنجزنا بهذا السعي تحطيلاً متكاملاً لقصيدة «صلوات في هيكل الحب»، ورسمنا معالم شرح قصائد أخرى من بينها «يا موت» و«الإعتراف» و«الصباح الجديد» و«تونس الجميلة» و«النبي المجهول».

أما اللوحة الثانية من هذه القراءات فيرجع عهدها إلى بحث أسلمنا به في مهرجان المتنبي وقد نظمته وزارة الإعلام العراقية وعقدته بيروت خلال شهر نوفمبر ١٩٧٧، وقد زاوجنا فيه بين الاستنطاق النفسي والتحليل الأسلوبوي فجاء عنوانه «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية في شعر المتنبي»، وكان طبيعياً أن نحوال إلى جانب التحليل اللالائي على التشكيل الصوري فأودعناه رسماً بيانيّاً إن لم تكن غاية للبحث فلا أقلّ من أن توظّفها توظيفاً يقرب البنية اللسانية من الإدراك التشكيلي للمجرّدات الصورية.

وقد نشرت مجلة الآداب الصادرة بيروت بحثنا في عدد نوفمبر ١٩٧٧، ثم نشرناه في مجلة الفكر التونسي (عدد جانفي ١٩٧٨) وعوّلت كلتا المجلتين على التصوير الفوتوغرافي في استنساخ الرسوم البيانية، أما مجلة الأفلام العراقية فقد نشرت البحث (عدد جانفي ١٩٧٨) بعد أن اقتضبه فجرّدته من تلك الرسوم، ثم أصدرت وزارة الثقافة والإعلام بالجمهورية

العراقية وقائع مهرجان المتنبي في مجلد عنوانه : المتنبي ماليء الدنيا وشاغل الناس (سنة ١٩٧٩) ولكن الطبعة قد أخرجت البحث مشوهاً في نصه ورسمه مما تنتقض به كل فائدة منهجية وندرج بحثنا عن المتنبي ضمن هذه القراءات متجاوزين الغرض التشكيلي ومحليين القارئ الكريم : إذا ما سو رغب في استكمال تناسج التحليل المضموني بالرسم البياني - على إحدى المجلتين الآتفتي الذكر : الفكر أو الأقلام .

\* \* \*

ومع المحافظ تحول عملية القراءة من مقوله نقدية إلى مقوله تأسيسية لأنها بحث في بناء نقدى يسعى إلى استنباط نسقه المبدئي ومقوماته التوليدية ، ويعود بحثنا هذا في منطلقه الأولى إلى ما أجزناه في نطاق قسم الدراسات الأدبية من مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والإجتماعية التابع للجامعة التونسية سنة ١٩٧٤ بعنوان «المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين». وقد نشرناه في حلقات الجامعة التونسية (العدد الثالث عشر، ١٩٧٦) مضمونين إياه ثبتا عاماً لتواء أربعة مصطلحات هي البلاغة والإبلاغ والفصاحة والإفصاح كما جاءت في سياقاتها من «بيان والتبيين»، ثم نشرته مجلة الأقلام العراقية في عددها الخاص بالنقد الأدبي (أوت ١٩٨٠) دون إدراج ملحق المصطلحات .

وال يوم نخرج إلى القارئ الكريم هذا البحث في ثوب متغير بعض التغير، وذلك أننا وسعنا وجهة النظر في ما يتصل

بفرضية المنهج التصنيفي عند الجاحظ، وعمقنا البعد التأديي الذي يشوي ورائه، ثم كثفنا الشواهد التصنيفة التي تكفل معاضدة الرؤية المعرفية التي صدرنا عنها بدماء، على أننا في إخراجنا اليوم لهذا البحث قد تجاوزنا ثلاثة أشياء : الثبت الذي ذكرنا آنفاً، وبعض الرسوم البيانية، ثم بعض الحالات والهوامش مما يقتضيه التحرّي العلمي والضبط الموضوعي، فمن يرغب في تعاطي تلك الوجوه أو بعضها تسقى له ذلك بالعودة إلى حوليات الجامعة التونسية خاصة.

أما اللوحة الرابعة من هذه القراءات فهي سعي إلى استكناه المقومات المعرفية في منظومة ابن خلدون، صدرنا فيها عن تسؤال عالم اللسان المتطلع إلى عقد مادة الفكر بموضوعه عبر أداته التي هي اللغة، وعهدنا بابن خلدون سابق لهذا البحث، فقد حملنا النظر في النظرية اللسانية عند العرب على فحص المقدمة بما يقارب الاستقصاء، ثم عاودنا الكرة فصنفنا هذا البحث وأسهمنا به في ندوة عقدتها بتونس المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم خلال شهر أبريل ١٩٨٠، وكان محور الندوة «ابن خلدون والفكر المعاصر»، وقد نشر بحثنا في مجلة الفكر التونسي تباعاً ضمن أعداد ثلاثة متتالية (ماي وجوان وجويلية ١٩٨٠) ونشر مع جملة بحوث الندوة في عدد خاص من الحياة الثقافية الصادرة عن وزارة الثقافة التونسية، هو العدد التاسع من السنة الخامسة (ماي - جوان ١٩٨٠)، كما نشرته مجلة الفكر العربي الصادرة عن معهد الإنماء العربي بيروت في عددها السادس عشر، ثم نشرته مجلة الأقلام الصادرة عن دار الجاحظ ببغداد في عدد أكتوبر ١٩٨٠.

وطبيعي أن يكون بين الجزء الأخير من هذا البحث وكتابنا :  
التفكير اللساني في الحضارة العربية ، وشائج حميمة مادة  
ومضمونا يمكن للقاريء الكريم مراجعتها في الكتاب المذكور  
(ص ٢٣٣-١٧٨-٩٧) .

الفصل الأول  
مع الشَّاعِرِ

بَيْنَ الْمُقْتُولِ الشَّعْرِيِّ  
وَالْمُفْسُودِ النَّفْسِيِّ



## مع الشابي بين المقول الشعري والمفهُوظ النفسي

للنقد على الأدب من الخطر أحياناً ما له عليه من الفضل والمرارة : يأخذ بعضه من بعض فيتراكم حتى يحجب القول الأدبي وراء القول النَّقدي ، وهذا الأمر يصدق على المبدعين من الأدباء إذ يغدون محطَّ أقلام النقاد : من تعرس منهم بالنقد ومن هو في تسلق مدارجه ، ومن وراء عظمة المبدعين ينشد محترفو النقد استئرار الشموخ عسى أن يكون من اقتدار الأدب ستار على عجز النقد .

وعندما تتكاثف الحجب بينك وبين المقول الإبداعي ويزيدك اضطراراً تجلّر سنن من البحث يظن أنها قوام العلم : فهو أنك ، قبل الإصلاح بحكم ، محمول على تبيين كلّ ما سبقك إليه غيرك من أحكام ... ويقال إنَّ ذلك سمة الأمانة وميزة البحث الموضوعي ١

وعلى هذا الضرب شأننا اليوم مع الشابي .

ومطعم البحث أن نقرأ شعره قراءة تشقّ سجوف ما تراكم فلا تأخذ من خارج النص إلا بمقدار ، وأوله المعطى التاريخي .

فقد عاش أبو القاسم الشابي في الثلث الأول من قرننا بين سنتي ١٩٠٩ و١٩٣٤ في إطار تاريخي تميز بفترة ما بين الحربين والتأزم الاقتصادي العالمي وقد كان العالم العربي الإسلامي وهو يرثى تحت كابوس الاستعمار يدفع جزية التأزم السياسي والاقتصادي، على أن هذا الثلث الأول من القرن العشرين قد تميز ببروز يقطة الوعي القومي في المجتمعات المستعمرة.

وكانت ولادة أبي القاسم بالشابة في الجنوب التونسي سنة ١٩٠٩ من أب أزهري التكوين، زيتوني الثقافة، تفرغ طويلا لخطة القضاء الشرعي، وقد رحل مع أبيه طويلا منذ حادثة سنّه تبعا لنقلات الخطة المعينة، فطبع كيانه بسعة الآفاق في البيئة والتفكير، وفي سنة ١٩٢٠ قدم أبو القاسم إلى تونس العاصمة فدخل جامع الزيتونة، فكان له ثراء في التكوين، وغارة من المعرفة، وبداية إنتاج، وفي سنة ١٩٢٧ ظهر شعره مجموعا في المجلد الأول من كتاب زين العابدين السنوسي «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» كما ألقى الشابي في نفس السنة محاضرة بنادي قدماء الصادقة كان موضوعها «الخيال الشعري عند العرب». وفي سنة ١٩٢٩ حلّت به رذية فقدان والده، فمعضلة تضخم القلب مما اضطره، فعاد إلى سقط رأسه تشته العائلة، وفي سنة ١٩٣٤ توفي الشابي وهو يستنسخ ديوانه «أغانى الحياة» إعدادا لطبعه.

\* \* \*

فأول ما يقف عليه الدارس إنما هو قصر حياة الشابي عامة إذ لم تتجاوز ربع القرن، وهذا ينجر عن طبعها قصر في

حياته الأدبية على المخصوص، ذلك أن حياة الإنتاج الأدبي عند الشابي يمكن حصرها بين سنتي ١٩٢٦ و١٩٣٤ وهو ما دون العقد من السنين، أولها محاولات فيها مد وجزر، وآخرها تقطع ظرفية للإنهاصار الصخري الذي حلّ به. فالسنوات الثمانى قد تقلصت إلى خمس أو ست في الحساب.

على أن الاستقراء الموضوعي لحياة الشابي باستنطاق الوثائق التي أرخت له تاريخاً وقائعاً. وكذلك الاستقراء النقدي باستنطاق أدبه ولا سيما شعره بالنظر الباطني يمكن أن من استجلاء بعض المقومات التي انبنت عليها شخصية الشاعر، وأول تلك المميزات وأقربها إلى الواقعية التاريخية «الموهبة الشعرية» فلقد تجلّى نضجه الشعري المبكر بقصيدة قالها سنة ١٩٢٤ صاغها ولما يدرسه تمام الخامسة عشرة، وطالع هذه القصيدة:

أيتها الحب أنت سُر بلاشي وهمومي ورؤعي وعنائي  
كما تجلّت موهبته الشعرية في غزارة الإنتاج الشعري  
والفناني عموماً وهذه الغزارة نسبية لا محالة لا تدرك إلا جان  
يقياس إنتاجه كمياً بالمدى الزمني المحدود الذي قيل فيه.

ومن المقومات الشخصية قوة الإرادة وصلابة العزيمة، تجلّى ذلك في تكوينه العصامي إذ كان ميلاً إلى استكمال ثقافته الفقارية في التقليد ابتداء بركايز المعرفة المتتجدد، ورغم أنه كان من ذوي اللسان الواحد فقد غالب وحدوية المعرفة، وفتح لنفسه منافذ على الأدب الغربي كان له منها معين وافر غلى إحساسه الشعري ونوع رؤاه الأدبية، على أن قوة الإرادة عند الشابي قد تجلّت أيضاً في مجال المغابطة: مغالبته

للمعوقات المجتمع ، ومحالبته لعوارض الداء الذي كان يكسر من جناحه الشعري ليشله إلى أرض الرتابة والذُّون . ولنا في شعره براهين عن المفارقات التي فصمت حبل الأسباب بينه وبين الآخرين من أبناء قومه ، فلما تجلى له الزيف في الناس قارعهم ، وقارع زيفهم في ضرب من التحدى لا يصد له إلا ذو العزائم الحديد .

إلا أن هذه الإرادة قد كانت تتتجاذبها من طرفها الآخر حساسية فياضة لعلها العنصر الثالث من عناصر شخصية الشاعر . والحساسية وإن كانت قاسما مشتركة بين الشعراء ، بل بين أفراد الجنس الآدمي ، فإنها إذا احتدلت عند الفنان تفاعلت مع مكونات الخلق والإبداع فإذا هي نفسها معين السعادة والشقاء يتراوح الشاعر بينهما في دوران ذبذبي ، وهكذا كانت السمة المميزة للأغاني الحياة الإحساس الشعوري الدقيق ، والوجдан العاطفي الغزير ، وإليهما تنضاف حساسية بالجمال المطلق جردت أشكال المحسوسات لدى الشاعر صورا طفقة منها ينسج صور الأحلام أو صور المقدسات المحترمات في نفس اللحظة .

أما على صعيد الشخصية الخارجية ، تلك التي تجسد المواجهة الفاعلة ، فإن أهم عناصر تكوينها وتألورها في نفس الوقت عند الشاعري إنما هو طابع الوعي المحاذ :

فمن وعي فني سواء بواقع الأدب العربي في عصره وقد رأه مرضا ، أو بواقع الأدب العربي القديم وقد تراءى له جافا ؛ إلى وعي سياسي بواقع شعبه المذعن يرذح تحت كابوس المستبد ، إلى وعي وجودي هو تأملات في منزلة الإنسان ووضع الكائن البشري المعزق بين مقتضيات الجسم والروح .

انعكست كل هذه الخصائص على شعر الشابي فجاءت به أدبها خالصاً بقلقه، صادقاً بحيرته، عنوانه الطبع الأصيل، ووجهته نحت ما في الذات الموجعة، فكان أدب التحدّي للأنماط الزائفية بغية إقامة دعائم القيم الحقّ، وكان أدب الرفض الخلاق، غير أنَّ تفاعل العناصر المكونة مع الحاسيبة الداخليّة ومواجهة المقومات الخارجية للمقومات الداخليّة، قد طبع كل ذلك أدب شاعرنا بالتأمُّل فكان متقدّياً بروافد المأساة وإذا هو صورة للتمزق والصراع.

\* \* \*

والتمزق كما هو متواضع عليه حالة ازدواج في الكيان النُّفسي ينعكس معها انشطار الوعي الشخصي بفضل ضغوط خارجية أو تناقضات داخلية، فهو إذن حال نفسية انعكاسية تنبع من تقمّص تجربة ذاتية واعية أو غير واعية، فالتمزق تجربة جاهزة لدى الأديب تتحول عبر الحاسيبة الفنية معيناً خصباً يغذي أدبه بروح وجوديٍّ فيستطيع تعبيره عنه بالمرارة المأسوية. وما كان للتمزق أن يستحيل مولداً خلائقاً لو لا أنه قرية محرّكة تفجير الطاقات الكامنة في نفس الأديب ليعبر عن حاليه الكائنة وما له الصائز بما يصور عادة نمطاً من التجاذب الإنسانية، فإذا بالتأثير الفني يتبوأ منزلة الأدب الإنساني القاطع.

وتدور هذه الظاهرة النّقدية النفسيّة - كما تلهم بها أنساق الضياغة اللغويّة ضمن نسيج البناء الشّعري - في أغاني الحياة على ركع ثانويٍّ محوراه : عاطفيٌّ وجداً، وتأمليٌّ فلسفياً .

ولقد اختلفت مشارب النقاد في تفسير تجربة الشابي الوجدانية وتأویلها، والسبب في ذلك أنَّ المصادر التأريخية غير صريحة في هذا المقام ، فال موضوع ظلًّ يفتقر إلى شهادات وثائقية ، ولا شكُّ أنَّ أبرز ما تبيّن من مميزات شخصية الشابي قد جعل الشاعر ضئيناً بنفسه على الآخرين ، فاسماً عليها في كثير من الأحيان ، ثم إنَّ الإغرار في استقصاء المراسم التأريخية الدالة على مدى صدق التجربة وحدوده يؤول إلى ضرب من اقتحام المشاكل المتفاورة في النقد الأدبي ، فغاية ما يرمي إليه الناقد أن يقيس الأثر الفنِّي على نصاب المفهوم المصاغ ، وما المعطيات التأريخية إلا سند من الأسانيد يض محل وقوعها ما لم تقم في النص المفهوم شهادة لها ، وأقوى الشهادات تناسج المقول الإنساني بالإقصاء النفسي ، أمَّا أن يؤول التحقيق مع الواقع المعيش هدفاً نقدياً فإنَّ في ذلك تعسفاً يرضخ الأدب تحت سطوة التاريخ فيحيد به عن قبيلته .

فلما كان مسلماً به أنَّ الكيان العاطفيَّ من خصائص عالم الوجودان الإنسانيَّ وأنَّ التجربة العاطفية هي بالتالي من مقومات الإنسان السويَّ وجب أن نرحب عن البحث في مدى صدق التجربة الغرامية في حياة الشابي إذ ما يهمنا بالدرجة الأولى إنما هو التصوير الفنِّي للتجربة الوجدانية في أغاني الحياة وهو تصوير يتلوّن بسمة التمزق الوجوديَّ المسرَّ .

ومهما يكن من أمر فإنَّ ديوان « أغاني الحياة » يصور لنا بطلاً ذاتياً عاش تجربة عاطفية عميقه باعت بالفشل بموت الحبيبة في ريعان شبابها ، فطعن المحب طعنة قوية مزقت

وِجْدَانِهِ، وَأَذَابَتْ قُلْبَهُ حَزْنًا عَلَى فَرَاقِ فَقِيدَتْهُ الْمُّنْجَى بِكَاهَا بَكَاهَهُ  
مَرًا فِي قُصِيدَةٍ «مَأْسِ الْحُبِّ»:

فِي الْمُنْجَى

كَمْ أَنْجَى

مَسْعَ القَبْرِ بِغَصَّاتِ نَحِيبِي وَشَجَونِي  
شَمَّ أَصْنَى عَلَى أَسْعَ تَرْدِيدِ أَنْبَنِي  
فَارَى صَوْتِي فَرِيزَ

فَأَنْسَادِي

يَا فَوَادِي

مَاتَ مَنْ تَهَوَى وَهَذَا اللَّهُدُودُ قَدْ خَمَّ الْجَبِينَ  
فَابْكِ يَا قَلْبُ بِمَا فِيكَ مِنَ الْحَزَنِ الْمُذَبِّثِ  
رَابِكِ يَا قَلْبُ وَحِيدٌ

وَلَا يَسْعُ النَّاقِدُ الْأَدْبَرِ إِلَّا أَنْ يَرَى فِي هَذَا الْعَنْصَرِ الْوِجْدَانِيَّ  
ثَنَائِيَّ ذَاتِ بَعْدِيْنْ : بَعْدَ لِيْجَابِيَّ مِنْ حَيْثُ تَفْجِيرِ شَحَنَاتِ  
الْمُلْكَاتِ الشُّعُورِيَّةِ الْخَلَاقَةِ، وَبَعْدَ سَلْبِيَّ فِي ذَاتِهِ لِمَا فِيهِ مِنْ  
قَوَاعِدَ مَأْسِيَّةٍ، هَذَا الْازْدَوَاجُ هُوَ ذَاتُهُ عَمَادُ ظَاهِرَةِ التَّمْزِقِ الْمُنْجَى  
تَحْنُنَ بِصِدَّدِهَا : فَالْحُبُّ فِي أَغْنَى الْحَيَاةِ طَاقَةٌ مُحَرَّكَةٌ أَثْرَتْ  
الْعَطَاءَ الْفَنِيَّ عَلَى حَسَابِ الْكَيَانِ الْوِجْدَانِيِّ، لَأَنَّهُ يَصْلُرُ عَنْ نَفْسِ  
وَاحِدٍ وَاتِّجَاهٍ وَاحِدٍ : اتِّجَاهِ الْعَرْمَانِ وَنَفْسِ التَّظَلُّمِ، وَعَلَى هَذَا  
التَّقْدِيرِ جَاءَ القَوْلُ الشُّعُورِيُّ مُتَبَلَّدًا فِي الْمُلْفُوظِ النَّفْسِيِّ، وَهُوَ  
مَا بِهِ قَوَامَهُ، لَأَنَّهُ قَدْ زَكَّاهُ فَنًا مِنْ حَيْثُ يَنْقُضُهُ حَقْيَقَةٌ .

وَيَبْلُغُ التَّمْزِقُ الْفَتَارِبُ فِي الْازْدَوَاجِ حَدَّ الْمُفَارَقَةِ الْصَّارِخَةِ

في قصيدة «أيتها الحب» حيث تشكل شبح العاطفة مصلحا  
للشقاء تحكم به الإرادة الأزلية على الكائن قضاء وقتلرا :  
أيتها الحب أنت سر بلاسي وهمومي وروعي وعنائي  
ونحولي وأدمعي وعذابي وسقامي ولوعي وشقائي  
ثم ينزل علينا للوجود وبعثا له وعلة ، به تستقيم  
للحياة شرعاها :

أيتها الحب أنت سر وجودي وحياتي وعزتي وإيماني  
وشعاعي ما بين ديجور دهري وأيفي وقرني ودرجائي  
وعندئذ تجتمع الأصداد في ثنائيات السلب والإيجاب متلاظرة  
على كفتي الصدر والعجز :

يا سلاف الفؤاد يا سُّمْ نفسي في حياتي ، يا شدتي يا رحائي

هكذا تشتد ضغوط المتناقضات ، وإيلام المتفارقات على  
إحساس الشاعر وكيانه الوجودي ، فتتفجر نفسه في الحب  
تفجرا متازما ينبعج بها منحى المأساة القائمة على التمزق . يغلبه  
الشعور بالحيف والحرمان ، فيصور الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره  
تصويرا انتشاريا فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتي لنفس  
تمزقت حتى تصدعت ثم انصرفت في بوتقة الألم فروضت  
عليه حتى بلغت بصاحبها روحها من التجلد هو إلى الحالات  
الصوفية أقرب منه إلى نوبات الرومنسيين ، ولعل ذلك الانصار  
بالغ قيمته في قصيدة «صلوات في هيكل الحب» التي تتالق  
على دفاتري «أغاني الحياة» معلما من معالم التفرد بالخصوصية  
من حيث انصراف الصوغ الشعري ، والتصوير الإيحائي ،

والمضمن النفسي جاءت على الشعر القائم مستوفية حق العمود الخليلي في بحرها وقافيتها وتوحد روتها، حتى لكان أبياتها الشعانية والستين قد أفراغت إفراغ المعلقات.

وهذه القصيدة وجданية من الشعر الغنائي تتجلى مزاجاً من مناجاة الحب واستلهام الطبيعة فتقرب بذلك من الإقصاء الرومنسي، أمّا مدارها فمزاوجة بين الواقع والخيال لأنّها ذات نزوع تجريدى فيها سعي دوّوب إلى التسامي عن الكون المادي نحو المثل المطلق. فهي على هذا النحو من الاستلهام كتقاسم شاعر على أوتار شاعريته الموحية، منها فنه، وبها نشوته، وبين الإبداع والغمرة ابتهالات من اتخذ الحب إلاها؛ والغناء معبداً، والشعر دعاء وتسبيحاً.

أمّا ثمرة امتزاج المقوم اللغوي بالمقوم النفسي في هذه الملحة - على حد ما بدا لنا - فتشتمل في تناسج كلّ من البنية والحركة داخل صياغتها، وهي ظاهرة قلما تتضافر في الفعل الشعري، لأنّ القول الفني يجتمع بطبعه إلى الغلبة: إما غلبة البناء على الصيرورة أو غلبة الحركة على التركيبة القارة.

فكيف السبيل إلى ذلك روابط هذا النسج الشعري وتخليص سداده البنائي من لحمته المتحولة؟

تلك هي وظيفة الاستنطاق النصي طبقاً لمقوله القراءة الإبداعية مما يصير النقد لإنشاء والتثريح بناء.

\* \* \*

تنطلق القصيدة من حيث الحركة بلوحة مدارها الإثبات. والإثبات قالب لغوي يكشف عن حال نفسية هي حال التقرير

والجمل، ولكن هذه اللوحة الإثباتية قد صيغت على مشهدين متوزعين هنا المكونان لبنية هذا المقطع الاستهلاكي، وقد تفرد أولهما بببيتين :

١ - عذبة أنت كالطفلة بالأحلام  
كاللَّهُنَّ كالمُبَاشِعِ الْجَاهِيدِ

٢ - كالسماء الضحوك كالليلة القمراء  
كالورد كابتسام الوليد

وأتبيني هذا المقطع على خطاب يجري مجرى المناجاة لأنَّه غير ذي موضوع تبليغىٰ، إذ يعتمد الوصف المطلق فكان خطاباً وجداً نسبياً ذا مهجة غنائيةٍ، فاما المتوجه إليه بالخطاب فهو ضمير المخاطبة (أنت)، حل محل الرمز ليُعقد الجسر بين الملفوظ والوجود، فتبوأ منزلة المصداح الموحى بمتنفس الشعور. وسنرى كيف يتحول هذا الضمير إلى مفتاح الإلهام الشعري لأنَّه سيكون ركيزة البناء ومقدمة الحركة في نفس الوقت.

أما بعد الرمزي في هذا القسم فسيتبلور بتحولات دلالية يتوزع بموجتها - خلال المرات الاحدي والعشرين التي ذكر فيها - على حقول معنوية منها الحب ومنها الحبيب ومنها الإله المقدس.

أما مضمون المناجاة فجاء سلسلة من الأوصاف المطلقة عبر قالب التّشبّه تداخلت فيها محضّلات الحواسُ وتقديرات القيم المودعة في مخزون الذاكرة الإنسانية، وهو ما ساعد الإيحاء الرّمزي على استيعاب مضامين الدّلالة داخل منطوق اللّفظ.

فـ (الطفولة) – رديف الوداعة – تأخذ بمجامع الحواس ولكن تستقطبها حاسة اللمس بعد حاسة البصر، و (الأحلام) صورة الانعتاق من قيادي المكان والزمان، و (اللحن) نشوة الحسن السمعي، و (الصباح الجديد) فيض من الإشراق لا ترجع فيه حاسة النظر إلا حاسة الاستنشاق، أما في (السماء) فيزدوج التعلّى مع إبصار (الضحوك) كما يزدوج في (الليلة القمراء) الضياء والأنس، وتعود حاسة الشم لتأخذ من (الورد) ما لا تستبدل به دون النظر، وتنغلق دائرة التصوير بما انفتحت به في حركة إرجاعية تربط ما في (ابتسام الولي) من براعة بما كان في (الطفولة) من وداعه.

ولكن حركة الإيحاء تزخر بطاقة من التضمين الدلالي تحول بها القدرة التعبيرية في اللغة من استطاعة التصرير إلى سعة التقدير: فإذا قد تجمعت محاصيل الحواس الأربع سمعا ولمسا، وإبصارا وشمما، فقد اختفت من التشابه فواعل حاسة الذوق لأنها كانت خط الانطلاق في الحركة الشعرية، فهي الحاسة المنادية، والأربع الأخرى مناداة، لأنها مقصد النداء، فكلّها جاءت توازن اللُّفظ الاستهلاكي: (علبة) ذلك الذي من سجل حاسة الذوق قطعا.

ثم إن هذه البنية الإرجاعية التي قام عليها البيتان المثلثان المشهد الطليعية ضمن لوحة الإثبات قد انسحب من مستوى تضافر المنطوق والمدلول إلى صعيد تضافر التعبير والتوصيت من جهة، وتضافر التركيب والتوزيع من جهة أخرى. فاما الذي ينبعض على المنطوق والمدلول فهو تحول البنية

الإرجاعية إلى ترجيع صوتيٍّ سيطرت فيه سلسلة من الثنائيات المتوازية أهنتها الكاف المستأنفة التي تخللت كلَّ مصراع مرتين فأصبحت المصاريف الأربع يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع متوحد يزيده ارتكازاً اكتمال مثلث صوتيٍّ في صدر البيت الثاني بمعنى توارد كافٍ (الضاحك) بين كافٍ التشبّهين، وداخل هذه الدائرة الصوتية الإيقاعية تتواءز ثنائية حرف الدال في عجز كلاً البيتين، ثم يتکاثف الرجع الصوتيٍّ في حاء (الأحلام والحنن والصباح) ليستقرُّ في (الضاحك) حذو عmad الكاف السابقة.

هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسج الصوتيٍّ إلى تنفييم إيقاعيٍّ على جدٍّ ما يتحول البناء إلى حركة.

أما تضافر التركيب والتوزيع فيتمثل في ورود البيتين على أبسط الأنماط التحويَّة إذ هما جمِيعاً جملة إسمية بسيطة، ولكنَّ توزيع محوريها قد انعكس بحيث تقدم الخبر، وتتوسَّط المبتدأ. ثم تلاحت سلسلة من صيغ الجار والمجرور كلُّها متعلَّق بالخبر المتقدَّم، وهكذا يحصل ضرب من الإرجاع بين ترتيب عناصر القالب التحويَّي المجرَّد وتوزيع أجزاء الملفوظ على النسق التركيبِيِّ المصاغ، على أنَّ هذه البنية التوزيعيَّة المقاومة قد وفرت للقالب اللغويِّ قدرة على تصوير الحركة بعد إرساء البنية، لأنَّ الخبر والمبتدأ قد رَسخَا قدم الانطلاق ثم تلاحت البنى الفرعية المتتجانسة في ضرب من التواتر الإيقاعيَّ.

ومن شاء إدراكه هذا الواقع الشعري فليتخيل مجبيه البيتين على أحد التوزيعات الأخرى الممكنة :

- ١ - الخبر فالمتممات فالمبتدأ،
- ٢ - المبتدأ فالمتممات فالخبر،
- ٣ - المبتدأ فالخبر فالمتممات،
- ٤ - المتممات فالخبر فالمبتدأ،
- ٥ - المتممات فالمبتدأ فالخبر،

وكلها محتمل، لو ورد عليه التركيب لما كان فيه نقض أو اعتراض من الوجهة النحوية، ولكن وقوعه الشعري غير الذي حصل على الترتيب المصالغ.

فهذا المشهد المطابعي ضمن اللوحة الاستهلالية التي هي لوحة الإثبات قد جسم، ببيته، مفتاح الملحمه الشعرية من حيث كان قادحا لشارارة الحركة الشعورية التي تشد أو تاد هذه «العلقة». أما المشهد الثاني ضمن اللوحة نفسها فيستغرق الأبيات الثلاثة المسوالية :

- ٣ - يا لها من وداعٍ وجمايلٍ وشبابٍ منعمٍ أملؤه
- ٤ - يا لها من طهارة تبعث التقديس في مهجة الشقى العنيد
- ٥ - يا لها رقةً تكاد يرثى الورد منها في الصخرة الجلمود

ويستند هذا المقطع إلى تحويل وجهة البث الشعري من منظوريين، أولهما استبدال الطاقة التضمينية في الفعل اللغوي بالطاقة التصريحية، ذلك أن الإيحاءات المتراكمة في المشهد

الأول قد خلقت قدرة تجمعيّة في الدلالة اللغوية أنطقت لسان الشعر بالضمون الذي تدور حوله كل الأبعاد الرمزية الأولى، الا وهو «الجمال». أمّا التحويل الثاني فحصل على مستوى الصوغ الأدائي وذلك بالاختلافات من بنية المخاطب إلى بنية الغائب، ولهذا الاختلافات قيمة إرجاعية تلتسع بما تخلّل المشهد الأول من ثنايات إسقاطية كما أسلفنا، وله أيضاً وقع من التنزيه عبر عملية التجريد، وذلك بواسطة ضمير الشأن، ويتطابق مفعول هذا المظهر التحويلي مع مضمون الدلالة الذي يقوم على تخلص خصال الكمال في الإنسان الحبيب المشار إليه بضمير الرمز، وبذلك يلتقي من (الوداعة والجمال والشباب والرقة والطهارة) ما ينصرف معه الطبع الفطري والمفضولة الخلقيّة، وفي كل ذلك تمنزج ممحضات الحواس وإدراكات الوعي مع ارتياح الضمير الأخلاقي.

ومن تجمع خصال الكمال تتولد طاقة تفجير العجزات في ضمير العين الشفّي - رمز الجحود - مذعننا ورعنا، ويتفجر الصخر - رمز الصلابة والقسوة - بما يعتبر رمز الرقة والجمال الا وهو السور.

على أن الصوغ الشعري في هذا المشهد الثاني قد حافظ على نمطية الإيقاع وذلك بخصائصين نعبيتين، أولاهما التوارد المقطعي الذي تم بتكرار نداء التعجب (يا لها) في طالع كل بيت، وهو صورة توافق توافر كاف التشبيه في المشهد الأول، والثانية عقد ضفيرة صوتية انطلقت في البيت الأول من هذا المشهد بحرف العين مفردا ثم تقلص توافره في البيت المعاوى

فجاء ثنائياً يوازيه حرف الراء مفرداً، وحرف القاف مضعفاً، ولم يكن أحد منهما قد ظهر في البيت السابق وعند البيت الثالث تختفي العين وتشجّع القاف مضعفة، وتتكاّف الراء في توافق رباعي.

وهكذا يحصل تراكب صوتي في تشكيل متدرج أسميهنا ضفيرة صوتية تنسّق معها نغمية الواقع الشعري مما يبيح القول بأنّ حياكة الشعر في هذه القصيدة قد ارتكزت على نسج الأصوات المولدة للحركة الإنسانية.

\* \* \*

تلّك إذن اللوحة الأولى بمشهدتها وهي - كما أسلفناه - لوحة مدارها الإثبات من حيث هو عمق نفسٍ تجلوه حياكة لغوية. وقد عقد بين طرفيها الضمير المولد للرمز الشعوري والإيحاء التعبيري : (أنت) وواضح كيف أنه أطلق شرارة الصوغ الشعري ثم اختفى ويعود في مطلع اللوحة الثانية حتى لكانه أمارة التفصّل البنائي في هذه القصيدة؛ وسنرى أيضاً أن هذه اللوحة التي تستوعبها أبيات ثلاثة ستنقلق قبيل عودة ذاك الضمير، أمّا أبيات هذه اللوحة فهي :

- ٦ - أي شيء ترالك هل أنت فينيس تهادت بين الورى من جديد
  - ٧ - لتعيد الشباب والفرح المسؤول للعالم التّعيس العويض
  - ٨ - أم ملائكة الفردوس جاء إلى الأرض ليحيي روح السلام العظيم
- تمثّل هذه اللوحة على صعيد البنية دائرة استفهامية وعلى مسار الحركة تحولاً من أسلوب الإثبات إلى صيغة التّساؤل، والظاهران كلتاهمما واقعتان - كما تبيّنا - بين مفرقين يؤشرُهما ضمير المخاطبة.

وبين لحمة البنية وسلى الحركة تتسلل مداليل المضمن  
 الشعريّ، فإذا هي تحسن للبيتين عبر منافذ الشكّ إذ يدور  
 على تسائل يبتغي كنه الحقيقة الوجوديَّة التي لهذا الحبيب  
 المخاطب. وعلى هذا المعتمد جاءت الدائرة الاستفهاميَّة احتمالاً  
 بين طرفين: إلامة الجمال في الميتولوجيا الاتينيَّة، وملاك  
 السلام في عقيدة الكتب السماويَّة، وعلى أيِّ الصور جاءت  
 فالمبتدئ واحد: إعادة الكمال المثاليٍ بتفجير المعجزات في قلب  
 الهرم شباباً، والشقاوة سعادة وجسراً.

كلُّ هذه المضامين قد سكبت في قالب من الصوغ  
 اللُّغويِّ ترابطت فيه أنسجة البناء العروضيٍّ ب بصمات الإيقاع  
 الصوتيَّ في توازن متدرج حكيم، فأول الانسجامين ظاهرة  
 التدوير التي جاءت عليها كلُّ أبيات هذا المقطع الثلاثيٍّ، وهو  
 ما تمتَّت به لحمة الوصال في البُّشُرِيَّ ممَّا كمل تعانق  
 البيتين الآخرين من اللوحة الأولى، وقد فعل هذا الانسجام  
 الإيقاعيَّ فعله في استحكام الانسجام النغميَّ حينما سمع  
 للضفيرة الصوتية بالبروز المتواصل عند تلاوة الأبيات.

فالصوت التوليديٌّ في البيت السادس من القصيدة  
 - منطلق هذه اللوحة - هو السين في (فينيس) يبرز فريداً  
 ثم يزدوج في كلٍّ من السابع والثامن بواسطة (المعسول والتعيس)  
 من جهة و(الفردوس والسلام) من جهة أخرى، ولكنَّ عماد الضفيرة  
 الصوتية يتحوَّل في البيت الوسط - الذي هو السابع - إلى  
 حرف العين المخمس في (التعيد والمعسول والعالم والتعيس  
 والعميد) مع معانقته للسين في (المعسول والتعيس) بتناوله

مقلوب يتطابق ومعانقة الدال للعين في (التعيد والعميد). ثم يتقلص حرف الداعك في البيت الثامن فيرد فريداً كما ورد السين في السادس. فتشجي عندئذ الصغيرة الصوتية في شكل حزمة مخروطة الطرفين.

إنَّ مبدأ الارتكاز الصوتيَّ في المحاكمة الشعرية مبدأ قاعديٌّ رغم ما قد يبدو عليه من ارتسامية الوصف، والقول بتوارد النغم الصوتيِّ بدفع توليديٍّ من الضوابط التي - وإن بدت مشكلة - فإنَّها غير مضللة متى سبرنا ترابطها واقتضينا في استنباطاتها. ولكن سهلت معاينة الصوت المولد فقد يكون من المدلل الاختقام إلى الصوت الغائب، ويكتفي - لضرب الشاهد - أن نلحظ غياب القاف طيلة الأبيات الثلاثة المكونة لللوحة الثانية، ثم نتبين تصديرها في اللوحة الموالية حرفاً رئيساً رابطاً لأنسجة الإيقاع جملة :

٩ - أنت... ما أنت؟ أنت رسم جميلُ  
عقيريٌّ من فنِّ هذا الوجود

١٠ - فيكِ ما فيه من غموضٍ وعمقٍ  
وجمالٍ مقتبسٍ معبودٍ

١١ - أنت... ما أنت؟ أنت فجر من السحر  
تجلىً لقلبيِّ المعبد

١٢ - فرأه الحياة في مونيك الحسن  
وجعلَ له خفايا الخلود

فالعقريِّ والعمق والمقدس والقلب والمعنق، كلُّها دعائم

النُّفم الإِيْقَاعِيِّ حِيثُ يَتَضَافِرُ التَّوْلِيدُ الصَّوْتِيُّ - عَلَى الْأَبْيَاتِ - مُفْرِداً فَمُشَنِّي فَمُفْرِداً بِالْتَّوَالِيِّ فَهَذِهِ الْمَعَاذِلَةُ الْبَنَائِيَّةُ تَرْوَاهُنِيَّةُ الْمَعَاذِلَةِ الْحَرْكَيَّةِ مِنْ وِجْهِيْنِ :

الْأَوَّلُ وِجْهُ الْمَضْمُونِ، فَفِي حِينِ دَارَتِ الْلُّوْحَةُ الْأُولَى عَلَى الْأَبْيَاتِ وَالثَّانِيَةِ عَلَى الْإِسْتَفَسَارِ، تَدُورُ هَذِهِ الْلُّوْحَةُ الْثَّالِثَةُ عَلَى مَزِيزِ مِنْهُمَا إِذْ هِيَ قَائِمَةٌ عَلَى التَّرَدُّدِ بَيْنَ التَّسَاؤلِ وَالْجُرمِ؛ وَهُوَ حَلْقَةٌ مِنَ التَّأْرِجُعِ بَيْنَ الشُّكُّ وَالْيَقِينِ، فَتَعْكِسُ تَمْوِيجَاتَ التَّذَبِّبِ صُورَةَ الْكَتَلَتَيْنِ السَّابِقَتَيْنِ مِنَ الْمَدَالِيلِ الشَّعْرِيَّةِ، أَمَّا الْوِجْهُ الثَّانِيُّ مِنَ الْمَعَاذِلَةِ فَهُوَ تَوَارِدُ الْلَّفْظِ الْمَفْتَاحِ الَّذِي هُوَ ضَمِيرُ الْمَخَاطِبِ بِمَا يَرِيْطُ نَسِيجَ الْبَيْتِ الْلُّغُويِّ وَمَدَّ الْإِفْصَاءِ النَّفْسِيِّ، وَهُوَ فِي تَوَاتِرِهِ وَتَوْزِعِهِ يَجْسِدُ نَمْطَ التَّأْلِيفِ بَيْنَ حَقِيقَةِ الْإِقْرَارِ وَوَاقِعِ الْإِسْتَفَسَارِ : (أَنْتَ مَا أَنْتَ؟) (أَنْتَ مَا أَنْتَ؟ أَنْتَ...) وَبَيْنَ مَسَامَ الْطَّرْزِ الْلُّفْظِيِّ تَقْوِيمُ مَعَادِدِ الصَّوْتِ؛ فَتَتَنَاغِمُ نِيرَاتُ الْحُرُوفِ بَيْنَ (الْجَمِيلُ وَالْوُجُودُ وَالْجَمَالُ وَالْفَجْرُ وَالْتَّجْلِي) فِي صِيَغَتِيهِ، مُثْلِمًا يَتَدَاعِي صَوْتُ الْفَنَّةِ مِنَ الْمِيمِ فِي (الْفَمُوضُ وَالْعُقْمُ وَالْجَمَالُ وَالْمَقْدِسُ وَالْمَعْبُودُ) بَعْدَ أَنْ حَرَّكَهُ مِنْذَ مَطْلَعِ الْبَيْتِ الْأَسْمَمِ الْمَوْصُولُ الْأَغْنَمُ، وَلَا يَتَرَامِي طَرْفُ الْمَقْطُوعَةِ إِلَّا وَيَعْكِسُ (الْخَلْوَدُ) رَجْعًا مِنْ صَوْتِ (الْخَفَابِيَا).

وَمَتَسَى وَلَجَتْ إِلَى مَخْزُونِ الْمَضْمُونِ الدَّلَالِيِّ، وَنَقَفَّتْ بِنَاءَهُ، أَفْيَتِهِ مَكَاشِفَةً لِفَحْوى الضَّمِيرِ الرَّازِمِ (أَنْتَ) عَلَى مَرْحلَتَيْنِ تَسْتَقْلُ كُلَّ تَاهِمَا بِبَيْتَيْنِ مِنَ الْلُّوْحَةِ الرِّبَاعِيَّةِ، فَفِي مَوجَةِ الْبَيْتَيْنِ التَّاسِعِ وَالْعَاشِرِ، يَتَرَكَّزُ الْفَحْوى عَلَى تَحْوِيلِ الضَّمِيرِ رَمْزاً لِلْخَلْقِ الْفَنِيِّ وَصُورَةً لِلْإِبْدَاعِ الْمَطْلُقِ، وَجَاءَ ذَلِكَ مَسْتَنِدًا إِلَى التَّرَدُّدِ

من قيود الزَّمَانِ - وقد خلا البيتان من الفعل المصاغ - ومرتكزاً على تجاوز الإدراك سواء صوب الغاز الوجود أو وفق مقلصاته، وأثنا في البيتين المولدين فإنَّ المغزى يترُكُ على تحويلضمير رمزاً للإلهام السحريِّ وصورة للوحي الشعريِّ.

\* \* \*

هكذا تكتمل في القصيدة دورة من دورات المد الإنسانيِّ رأينا فيه لوحة الإقرار، ولوحة الاستفسار، ولوحة التذبذب بين هذا وذاك. وكل الدورة بتفاصيلها الثلاثة تتحول ضمن بناء القصيدة وكجا يهتزُ عليه فيض الشعر - في صوغه اللغوِيِّ وإنصاته النفسيِّ - تأهباً لانطلاق حاسم تسوّق.

وينطلق الصُّوغ الشعريِّ في بَشْ يستغرق مداء 25 بيتاً تجيء كالفصل المتراكب، بناؤه دائريٌّ، وتعاضده مع أطراف القصيدة عضويٌّ، ويترَكع على تمفصل يحكى تمفصل كامل القصيدة، وستبيتٍ.

أما مضمون هذا الفصل المتدا بين البيت الثالث عشر والبيت السابع والثلاثين فهو صنيم المناجاة المباشرة المثبتة، قدُّم الشعر لها وأخْرَ في اللوحات السابقة حتى قبض على اعتناتها قبضاً قاطعاً.

ولا يفوتنا ما أوضحناه من ميل إرتكاز الصياغة الإنسانية في «معلقة» الشائبيِّ على دعامتين : اللُّفْظ المحرِّك الملهم في بناء الكلِّ، والصوت المولد الموقع في بناء الجزء، ونلتقي باللُّفْظ المفتاح - ضمير المخاطبة (أنت) - من حيث هو الكلمة الفاتحة الرَّامزة وهي التي ست分成 بين دوائر متعاقبة

• داخـل زوايا الفصل فتحـله إلـى مشـهد ربـاعي متـوازن .

وأول مشاهد فصل «النهاية» :

- ١٣ - أنت روحُ الرَّبِيعِ، تختال فِي الدُّنْيَا فَتَهْتَزُّ رائِعاتُ الْوَرَودِ  
 ١٤ - وَتَهْبِطُ الْحَيَاةَ سَكُورِيَّ مِنَ الْعِطْرِ، وَيَنْدُوِي الْوَجُودُ بِالتَّغْرِيدِ  
 ١٥ - كُلُّمَا أَبْصَرْتُكِي عَيْنَايَ تَمْشِيَنَ

## بخطي موقع كالثانية

- ١٦ - خفق القلب للحياة، ورف الزهر في حقل عمرى المجرود  
 ١٧ - وانقضت روحي الكثيبة بالحرب

## وَغَنَتْ كَالْبَلْبَلِ الْغَرَيْبَةِ

هذا هو مشهد «الطبيعة» في ملحمة الغناء الوجданى، والسر أن مداره خفى الذكر : تقرأ الربيع والورود والزهر والبلابل فلا يرد على سمعك إلا ما يبرز الطبيعة دون تصريح بها ، وبهذه الطاقة من التضمين الدلائلى تعانقت عناصر مختلفة حصل بينها تطابق وإسقاط ، وتلك العناصر هي الآنا والأنت ، فاما الأول فيتناول الطبيعة ، وأما الثاني فصورته الربيع ، ثم يحل الضمير المخاطب من الآنا المتكلم حلول الربيع من الطبيعة ، فيرتسم سوار رباعي يدور على نفسه فيتحول عناصره إلى زوايا متظاهرة : فيها الشاعر يدعو الحبيب وينوب في الطبيعة ، وفيها الربيع يحيى الطبيعة ويؤاخذ الحبيب ، ويبقى النداء متدا كالرجع للصدى : أن يحل الحبيب في روح الشاعر حلول الربيع في جسم الطبيعة .

و داخل هذا المشهد ذي العلاقة السنفونية تشوّي صور

استزاج الحواسُ والمدارك، مبعثها أنفاس الحبيب تلهم السواكن  
فيتحرّك القلب، ويتنبّه اللسان، فيختلط الغناء بالحسن على حد  
الاختلاط النّظر بالورد، والشمّ بالعطر والسمع بالآناشيد.

ومثلكما تحرّك المشهد بدفع من اللفظ الملهم (أنت) فقد أذعن  
طرزه الشّعري إلى اقتداء الصوت المولّد المحاكي وهو هنا حرف  
التّكير الذي تتجاوب به (الرّوح والرّبيع والرّائعات والورود والسكري  
والعطر والتغريد والإيصار والارتفاع والزهر والعمّ والمحرر والغرير).

ويُسود الضمير المحرّك الملهم ليغلق دائرة المشهد الأولى  
ويفتح دائرة الثاني على امتداد متطابق في المدّ الشّعري إذ  
يشاكّل الأول في خصائص البناء :

١٨ - أنت تحبّين في فوادي ما قد  
مات في أمسي السعيد الفقيس

١٩ - وتشيدين في خرائب روحى  
ما تلاشى في عهدي المجلود

٢٠ - من طموح إلى الجمال إلى الفن  
إلى ذلك الفضاء البعيد

٢١ - وتبشّرين رقة الشوق والأحلام  
والشّنو، والهوى، في نشيدي

٢٢ - بعد أن عانقت كابة أيامى  
فسوادي وأجمست تغريدى

إنَّ هذا المشهد الثاني من فصل المناجاة لهو مشهد الحب  
يأتي بعد مشهد الطبيعة، وقد استحال فيه رمز الحبيب طاقة

تولد العاطفة فتذكري معجزة إحياء الروح بعد مماتها، مثلما تنفس في الشقاء روحًا من السعادة تشكّل فيّها صورة الجمال ونشوة الفنّ، ولذيد الحرية. على أنّ هذه الصفوّط المتجمّعة من القدرة التّحويليّة هي التي تبلغ حدّ الكثافة فتفجر طاقة الإلهام الشّعريّ، وعندئذ ينطلق من شياطين الشّعر الآخرين الأبكم.

وبديهي أن يكون نسيج هذا المشهد كتلاً من المثاني المتضادّة تصاغ عليها المداليل المتوازية المتضادّة، فتجد الإحياء قبلة الموت، والإشادة حيال التّلّاشي، والإشاد حدو الإلّاجام، فيكون استرسال المعانى بمثابة الحركة التّورىّة يترافق فيها الموجب والسلب كالبدائل إذا حضر الواحد احتفى الثاني.

والّذى يزيد الحركة الإنسانية تدفقاً واطرada توابع الإيقاع التّنفّي على نمط المزدوجات مما لا يدع شكّاً في فرضيتنا التي صادرنا عليها، وهي ارتكاز النّفس الشّعريّ على الصوت المولّد للحركة التّغميّة، فاقرن الأمّس بالسعيد، والإشادة بالتّلّاشي، والرقة بالشّوق، ثمّ الشّدو بالنّشيد، وأختتم بما يتکائف في البيت الأخير من همز في (الكتابة والأيام والفتاد والإلّاجام) بعد أن تصرّرت به أداة المصدر الدّاخلة على الفعل.

شم يطل المفرق الثالث وعلى طالعه اللّفظ الواسم لكل المشاهد :

- ٢٣ - أنت أنسودة الأناشيد غنائي إلاه الغناء ربُّ القصيدة  
٢٤ - فيك شبّ الشباب وشحّة السحر وشدو الهوى وعطر الورود

- ٢٥ - وتراءى الجمالُ يرقصُ رقصًا  
قدسيًا على أغاني الوجه
- ٢٦ - وتهادت في أنق روحكِ أوزانُ الأغاني ورقةُ التَّغْرِيد
- ٢٧ - فتمايلتِ في الوجودِ كلَّ حسنهِ  
عقبريُّ الخيالِ حلُو الشَّيءِ
- ٢٨ - خطواتُ سكرانة بالأناشيد
- وصوتُ كرجع ناي بعيد
- ٢٩ - وقيامٌ يكاد ينطفق بالألحان في كلُّ وقفه وقعوده
- ٣٠ - كلُّ شيءٍ موقعٌ فيكِ حتى  
لفتةُ الجيد واهتزازُ النَّهود

تنقلنا هذه الأبيات من الطبيعة والحب إلى مشهد «الفن» الذي يصور انصهار الشاعرية المبدعة في رمز العاطفة الوجدانية. ولهذا الانصهار مراتب وتجليات تدركها أعضاء الحس فترى العين في هذا الرمز الملهم الموحى جمالا مطلقا يتراوح بين السكون الساحر وحركة الرقص الأخاذة، وتسمع الأذن أوزان الغناء وواقع التَّغْرِيد، ثم تستنشق النفس عطر الورود فيغدو الحبيب مجمع الأحساس يستقى منه المحب معين ما يلهمه في كل عوالمه الوجدانية.

على أنَّ خصوصية الالتحام بين الملفوظ والمحسوس وما تستتبعه من تشاكل الإقضاء النفسي بالمبثوث اللغوي، ثم ما تحتويه من تراكيب البناء المحكم مع الحركة السائرة، كل ذلك قد أدرك سنم الفعل الشعري من أعلى مدارج التسلق في البيت الأخير لهذا المشهد وهو البيت الثلاثون، وفيه قد نحت الشاعر

من شاهريته ما به صير الموجود فناً، والفن خلقاً، والخلق خالقاً  
ومعبوداً، فتحول الواقع إبداعاً بتحول الكلام شدواً، والرؤبة  
استلهاماً، والأفصاح أنسودة، والخطور رقصان قدسياً.

ومن إحكام البنية الإنسانية على مسار الحركة الشعرية ما  
يقوم بين هذا المشهد وسابقه من معاظلة جاءت على وجهين :  
مضموناً وصياغة . فأما على صعيد المضمون فقد ربط البيت  
الثالث والعشرون بين مشهد الحب ومشهد الفن ، مثلما ربط  
البيت الرابع والعشرون بين الفن والطبيعة ، وأما من حيث  
الصوغ الأدائي فقد تواصلت سيطرة الصوت الحاكي الذي  
رأيناها في (الإشادة والتلاشي والشوق والشدو والنسيد) فنلقاء  
متضادراً على نفسه منذ البدء إلى الختام معانقها (الأنشودة والأنشيد  
والشباب والشدو والنسيد والنشيد والشيء) فضلاً عن فعله  
(شب ووش).

إلا أنَّ الوسم التَّغْمِيَ الذي تُمادي على الصوت الراجح إلى  
المشهد السابق قد تولَّد باستصحابه بيقاع طارئٍ نما بالتدريج  
حتى انفرد في آخر المشهد بالإلهام الموسيقي ، فتوسل إليه في  
(القصيدة والأفق والرقة والقوام والوقفة والقعود والموقع) بعد أن  
تصادفه في (يرقص رقصان).

وحسب السمة الإنسانية في هذه المرتبة من استطراد  
القصيدة أنها تأخذ منعطفاً نوعياً بحدوث خاصية متولدة عن  
تعاقب المدلول على المصاغ ، وتتمثل هذه الخاصية في التَّرْدِيد  
الذِّي يستند إلى خلق المزدوجات اللُّغُويَّة ، سواء من ضروب  
الازدواج المتطابق في المادة اللُّغُويَّة أو من ضروب الازدواج

المنتظرو في الدلالة دون مادة اللّفظ، وسواء أكان الإزدواج متكتاتنا  
— يلامس فيه الثاني الأول — أو كان إزدواجاً متراوحاً.

وبهذا التوزيع الثنائي المفضي ضعفياً إلى تفصيل رباعي تبرز جملة من الثنائي منها في مقام الأزدواج المتطابق لغويًا : (أنشودة الأناشيد ، غناك إلاه الغناء ، شُبّ الشَّباب ، برقض رقصاً). ومنها في مقام الأزدواج المتناظر في الدلالة (إلاه الغناء رب القصيدة ، شلو الهوى وأغاني الوجود ، أوزان الأغانى ورقة التغريد ، ولحن حلو النشيد ، وصوت كرجم نسائي).

ولو وزعنا ذلك بحسب التكافف أو التراوح لتم لنا  
التصنيف الرباعي الضمني.

• • •

هكذا نصل إلى المشهد الرائع من مشاهد لوحة «المتابعة»:

٣١- أنت... أنت الحياة في قلبه

السامي، وفي سحرها الشجيّ الفريسلر

٣٢ - أنت... أنت الحياة، في رقة الفجر في رونق الربيع الوليد

٣٣ - أنت ... أنت الحياة، كلّ أوان

## في روايَةِ مُنَّ الشَّابِ جَدِيدِهِ

٣٤- أنت... أنت الحياة فيك وفي عينيك آيات سحرها المدوّد

٣٥- أنت دنيا من الأناشيد والأحلام

والسُّحر والخيال المُسْلِم

٣٦- أنت فوق الخيال والشعر والفنون

وَفِسْقُ النَّهْزِيِّ وَفَوْقُ الْعَدَدِ

٣٧- أنت قُدْسِي وَمَعْبُدِي وَصَبَّاحِي

## وربیعی و نشوتی و خلسوی

ذلك هو مشهد القدسية الإلهية، وهو حصيلة تزاوج المشاهد الثلاثة السابقة من طبيعة وحب وفن، فكان قائما على التعالي والسمو نحو الأمتنانى، فيه ينشد المطلق، وبه يستعرض الجلل بعد أن تحكم اللفظ الملهم المولى في سيرة النفس الشعري على مدى الأبيات السبعة بلا تراوح أو استبقاء: تصاعف بازدواج ومرافقة (أنت... أنت الحياة) مرات أربعا، ثم تفرد بالطالع ولم يزدوج.

فكائماً صيغ هذا المشهد بما حوله انفجارا للملفوظ الشعري، حرّكه امتلاء كاملاً الخمرة الصوفية، وعلاه ملمح كملمح الحضرة السنية، ولست بمعتنع - إذا ما راودت القراءة بوحى أو بدون وعي - أن تذكّر ببعضها من قصائد ابن هانىء، وببعضها من مطولات شوفى، وربما حضرتك مقاطع من ملاحم المتنبى: المشهد متناظر، والصوغ يحاكي بعضه ببعض، وبين الجميع سلك يربط مقول الشعر بمثوث النفس، وجسر الالتحام القبس على صيغة لفظية تكون بمثابة نقطة الارتكاز في المعاودة والشرداد.

وخلد لنفسك برهة وعاود بالقراءة والتّرتيل مشهد أبي  
القاسم الشابى من قصيقتنا !

أفلست واجدا ما يجده كل متناغم باللغة من وجد؟

ذلك هو ذروة الإنضاج الشعري: خلق اللغة بعد كسرها، وإبداع الصورة بعد نشر أطرافها، وقد تهيا بفعل ذلك أن يتسامي الشاعر بالضمير الرامز (أنت) إلى منازل القدسية تجريدا وحياكه .

وفي كلّ هذا إرساء لقدم البناء الشعريّ .

ولكنَّ وجه الإبداع إلى حدِّ الإحراج المجز ليس كامناً في الطُّرز البنائيّ ، ولا هو ثاو وراء الدلالة العينية للفظ الحاضر ، وإنما هو قابع خلف توافق البنية والحركة كما أسلفنا في فرضيَّة المقاربة التي صادرنا عليها منذ البدء ، وفي هذا المقام تتكمَّل لحمة التضاد بشكل يأخذك بإغرائه حتى يغتصب منك القناعة فتبخُّث عن مراسمه فتشغلُ لك بعين البداية .

لساخنها جاهزة ولتراجع ما سلف .

رأينا أنَّ التصييدة قد انطلقت بحركة أولى (١٢-١) تترجم من الإثبات إلى التساؤل إلى التردد فت تكونت حلقة دائرة على ثلاثة أنساق .

ثم تحولت كلَّ تلك الأدوار المتضادرة إلى مصدح تحضر عليه الشاعر فتفز - كمن يعدو - إلى حركة جديدة هي حركة المذاقة (٣٧-١٣) فجاء الخطاب مباشرة يلغى التساؤل والتردد ليستقرَّ على منبر التأكيد الجازم ، والتحاور المنصهر .

وما إن ندخل صنيع هذه الحركة الثانية حتى نتبين دانطتها أدواراً متعاظمة هي ذاتها واردة على أنساق متدرجة : انبسطت الطبيعة فاختلَّت عليها الحبّ متساوياً مع الفن ، وإذا بالمشاهد الثلاثة تحول مقفزاً يتحفز عليه الصوغ الشعري في علوه ، فيتهيأ له منه اندفاع يرتقي بعده في مسبح القول الإنسانيِّ المتدافع .

نعم تلتج للمشهد الذي هو كالمحوض المتلقف لحركتين متعاقبتين فلتقاء هو أيضاً منطويَا على حركة داخلية تجري مجرى الحركتين الكباريَّتين بما أنها تمثل إلى نفس الاستدراج :

تهيئ فتحفَز فارتقاء، وقد تجلَّى ذلك في انشطار المشهدين إلى نسقين، استوعبت الأول الأبيات الأربع الأولى (٣٤-٣١) إذ نسجت على ضرب من المعاودة الداخليَّة: أنت... أنت الحياة، وهو ارتكاز على اللُّفظ الموارحي لتوليد الفغزة الإنسانية، والذي دعم هذا التَّحفز والمراءدة تعاظل الأبيات إذ كان جلُّها مدوراً، بالمعنى العروضيِّ حيث يداخل العجز من البيت صدره. أما النَّسق الثاني فهو تألُّق صوب الفعل الشُّعريِّ تخلص فيه الشاعر من المعاودة واستبقي اللُّفظ الاستهلاكيِّ المحرَّك.

وإذا نظرت إلى هذا النَّسق الخاتمي (٣٥-٣٧) وجدته الصورة المصغرة لكلَّ الحركة الْمُورانية، إذ هو نفسه راضخ إلى التسلق المتلَّرج: جاء بيته الأول متارجاً بين التَّدفق والأنسياب، فلما هذا فجسته العبارتان (دنيا من الأناشيد) و(الخيال المديد)، وأما ذلك فهو في تعاقب العطف بين (الأناشيد والأحلام والسحر والخيال). ثم جاء البيت الثاني من هذه الحلقة مذراً فجزراً فمدًا مضاعفاً، ومفتاح الحركة هو الطرف المكانيِّ (فوق) فإذا نحن أمام :

تحفَز في (أنت فوق الخيال)  
واسترخاء في (الخيال والشعر والفن)  
فتتدفق مزدوج في (فوق النُّهى وفوق الحلو)

ثم تبلغ الحركة النَّسقية أوجهها بالبيت الثالث من الحلقة حيث يختفي الأنسياب، ويغيب الارتباط، لينصب المحفوظ الشُّعريِّ صبيًا في قوالب الدُّفع القاطع، فلا مرادفة ولا امترجاع، وإنما هو صوغ متواال إلى حد الإشاع في الإيقاع والنغم

والإدلة والذى نسج خيوط البيت أمران : الضمير الفاتح كاللحمة ، وضمير المتكلم كالسلوى .

ولكنك بعد كل هذا التوران لا تلبث أن تقف عند البيت الأخير وقفه جديدة دون أن تدرجه في سياق البيتين السابقتين له ، وإنما يأخذك في بنائه الذاتي وحركته الباطنة ، فإذا بك تهتدي إلى أنه نسق برأسه ، يحكى كليّة النسق التوراني المسيطر ، فتراءى لك منه الصورة المصغرة القصوى للحركة المعاطفة جملة : لأنّه في بنائه ذو ملمع سكوني ، تراصفت فيه ستة ملفوظات على شكل معالم السياج المستقر ، ولكنّه في مضامينه حركة فيها الصوت وصداه ، وفيها الإفضاء ورجمه ، انطلق من العلياء القدسية فحلّ في المعبد مكانا حيث تعانق مادة الوجود ريحانه ، وفي الصباح زمانا حيث الإشراق المؤذن بالربيع رمز الطبيعة ، ولا يختلط الوجود المادي بنشوة الحلول الروحية حتى يصاهر الكل خلود الذوات ، وهكذا يدور البيت على نفسه وكأنّه قطب الرحى تتوالد من حوله الدوائر ، فتنشر تلو الدوائر ، حتى تتجلّى لنا حقيقة هذا المشهد كلّه (٣١-٣٧) ، إذ هو من القصيدة كالقلب النابض من جسم البناء وحركته ، و شأنه مع ما سبقه شأن بيته الأخير معه : فالكل يحكى صورة حركة لولبية على مسار اهتزازي ، وهو الشّرة الكاملة لنبیج شعري اندكّت فيه الحواجز بين قرار البنية وصيرورة التحرّك ، فندا الجميع في سعي حيث إلى بؤرة الفعل الشعري ، وقد أصابه .

وبديهي أن يبدأ الدفع الشعري في الانحدار بعد أن أدرك ذروته :

٣٨- يا ابنة التور، إِنْتِي أَنَا وَخَسِيرٌ

من رأى فِيلُوكِ روعةَ المعبود

٣٩- فَدَعَنِي أَعِيشُ فِي ظُلُكِ العَسْلَبِ

وَفِي قُرْبِ حُسْنِكِ الشَّهْوَد

ينطلق المسار التراجعي باستدراك على الارتفاع القلسي،

وعودة إلى عالم المادة لتفقص غرائز الموجودات فيه، فتطفو

الذاتية، وتشع الأنما، ويطلب الحلول في وصال الحب جمالاً

وجسداً، وبهذه الخصائص في الإلهام والصور يعود الإيقاع

الجزئي بعد أن اختفى في المشهد الذي جسم قمة الهرم البياني

للقصيدة، وهذا الإيقاع صوتي نغمي سيطرت فيه غنة النون

وعضدها العين لتشاكل رجع الشين فمن (ابنة التور إِنْتِي أَنَا ...)

من) إلى (روعة المعبود فَدَعَنِي أَعِيشُ حتى (أَعِيشُ وَالْمَهْوُدُ)

وسيتواصل التعاظل الإيقاعي في :

٤٠- عِيشَةُ لِلْجَمَالِ وَالْفَنِّ وَالْإِلَهَامِ

وَالظُّهُورِ وَالسُّنْنِ وَالسُّجُودِ

٤١- عِيشَةُ النَّاسِكِ الْبَتُولِ يُنَاجِي الرَّبَّ فِي نُشُوةِ الدُّهُولِ الشَّدِيدِ

وهما بيتان يقومان مقام الاستدراك على السالفين من

حيث المداولين دون أن ينفصما عنهما في البناء اللغوي، فكلامها

مفتوح بمادة الفعل السابق (أَعِيشُ عِيشَةً وَعِيشَةً)، والكل متكافئ

في سياق نحوي وتركيبي واحد، لأنَّ البيتين ينطلقان من

المفعول المطلق لل فعل السالف. أضعف إلى ذلك تجانساً تفهمياً

تواصل على شكل (أَعِيشُ وَالْمَهْوُدُ) بواسطة (عِيشَةً وَعِيشَةً وَنُشُوةً

وَشَدِيدَ) وتجدد في تناسق (الإلهام والظُّهُور) ثم (السُّنْنِ وَالسُّجُودِ).

أما المضمون فهو محاولة الرجوع إلى عالم المطلق وال مجرّدات، فيتحول المدار طاعة العبد المنزع إلى المعبد التسامي. ويتراءى الدفق الإيقاعي خلال التراكم اللغوبي المتراقب في البيت الأول والمتضاب في البيت الثاني.

إلا أن الإسترالك على الانحدار سيففضي إلى مد ثالث طبقاً لنسيج الحركة الثالثة التي رأيناها مقوداً لكل القصيدة:

- ٤٢ - وامتحنني السلام والفرح الروحي يا ضوء فجري المنشود  
 ٤٣ - وارحميني، فقد تهدمت في كونِي من اليأس والظلم مُشيداً  
 ٤٤ - انقلذيني من الآسى فلقد أُميت لا أستطيع حملَ وجسدي  
 ٤٥ - في شعاب الزمان والموت أتشى تحت عباء الحياة جمِّ القبور  
 ٤٦ - وأماشي الورى ونفسي كالقبر وقلبي كالعالم المهدود  
 ٤٧ - ظلمة، ما لها خاتم، وهوَل شائع في سُكونها المهدود  
 ٤٨ - وإذا ما استخفنتي عبَث النَّاس  
 تبسمت في آسى وجسدي  
 ٤٩ - بسَمَة مَرَة كائني أستل من الشوك ذابلات السُّورود  
 ٥٠ - وانفُخني في مشاعري مَرَحَ الدُّنيا  
 وشُدِّي من عزمي المجهود  
 ٥١ - وابعثي في دمي الحرارة عَلَى  
 أتغنى مع المُنْسَى من جديداً  
 ٥٢ - وأبْثَ السُّوْجُودْ أَنْغَام قلب يلبلبي مكبلاً بالحديد  
 ٥٣ - فالصباح الجميل يُنعش بالدُّفء حياة المحطم المكبوط  
 ٥٤ - انقلذيني، فقد سُمِتْ ظلامي !  
 انقلذيني، فقد مَلَلتْ ركسودي؟

هكذا بعد لوحة التراجع (٣٨-٣٩) فلوحة التدارك (٤٠-٤١)  
 يأتي مشهد التنازل إلى السفح وقد تحرّك على لولب الاستفانة  
 فتراكمت صيغ الأفعال حتى تكثفت : فاعلها ضمير المخاطبة ،  
 ومفعولها ضمير المتكلّم ، فبما لأنّا رازحا ينسوء بعده الأحداث ،  
 فإذا المفعول به يستنجد بالفاعل ، وعلى هذا النسق ارتصفت  
 رأسياً حلقات كفقر العمود الظاهري : (امتحيني وارحمني  
 وانقذني وانفخني في مشاعري وابعثي في دمي) ثم (انقذني  
 انقذني) فاستلهام الإنقاذ هو اللب المكتنز في صيغة الاستفانة  
 التي يرجع لها من صداتها لهدف ماله قرار ، ولكن تراءات من  
 نسيجه صورة التأزم النفسي فإن صياغة الملفوظ اللغوي قد  
 تعمّدت كشف التلاشي العاطفي إلى حد الصياغ في الوجود ،  
 فتوافدت مصادر الغيبة ، واحتدمت مراراتها بشعور الإغتراب  
 الذي يوحى باقتلاع الجذور بين الحواشى ، وهو ما صوره  
 البيتان (٤٨-٤٩) في مزيج غريب من حدة الوعي ورقّة الانسياق ،  
 فجاءت الصورة مأسوية ، تقابل فيها استظام المداول بخفة  
 الدوال ، وإذا بالإيقاع يهتز متسلّلاً بين (الناس والتّبسم والأسى  
 والبسمة وكأنّي أُسَنَّ)، تخلله نتوءات نغمية دلالية فلا  
 يزداد بها إلا وجعا وإيلاما من (العيث والمرارة والشوك والأسى).

ومن تتبع خصيصة النغم بين رجع الأصوات في موسيقاها  
 اهتدى بالبداعة إلى لحمة الوصال الإيقاعي على مستوى الأجزاء  
 وذلك بضرب من التداعي المتواصل ، فـ (امتحيني) تندى  
 (الفرح الروحي) ، وـ (المنشد) يتسلّل إلى (المشيد) مثلما يسعى  
 (الأسى) صوب (أمسّت لا أستطيع) ، وليس تناغم (على أنغّى  
 مع المنى) بأبعد وقعا من (قلب بلبلٍ مكبل) ، بل إلا ترى

الكاف ممحضة أو تكاد، فلما ارتكز بيت على (المكبل) استجواب  
إليه لاحقاً بـ (المكبل والركود).

ويتمادي الخطُّ التنازليُّ في منحدر الإلهام الشعريِّ،  
فيقف وقفة يستريح بها متأنفاً انطلاقه بعد الاعتماد على آلة  
الاستغاثة وبناء النَّابة مما يصير النَّداء نقطة ارتكاز الدُّفع :

- ٥٥ - آه يا زهرتي الجميلة لو تذررين ما جد في فوادي الوحيد
- ٥٦ - في فوادي الغريب تخلق أكون من السحر ذات حسن فريد
- ٥٧ - وشموسٌ وضاءة ونجومٌ تنشر النور في قضاء مديدة
- ٥٨ - وربيعٌ كأنه حلم الشاعر في سكرة الشباب العيء
- ٥٩ - ورياضٌ لا تعرف الحالك الداجي ولا ثورة الخريف العتيدي
- ٦٠ - وطيورٌ سحرية تتناغم بآناشيد حلوة التفريدى
- ٦١ - وقصورٌ كأنها الشفق المخضوب أو طلةُ الصباح الوليد
- ٦٢ - وغيومٌ رقيقة تنهادي كأباديد من نشار السورود
- ٦٣ - وجية شعرية هي عندي صورة من حياة أهل الخطود
- ٦٤ - كل هذا يشيله سحر عينيك وإلهام حسنك المعبدود
- ٦٥ - وحرام عليك أن تهدمي ما شاده الحسن في الفؤاد العميد
- ٦٦ - وحرام عليك أن تتحققى أمال نفسك تصبو لعيش رغيد
- ٦٧ - منك ترجو سعادة لم تجدها في حياة الوري وسحر الوجود
- ٦٨ - فالإله العظيم لا يترجم العبد إذا كان في جلال التجسد

هكذا بعد صوت الاستغاثة ودعوات الانتشال تطالعنا لوحة الإذعان بما حمل فيها من صور الاستسلام المتدرج تستل فيه الحركة من خبابا البنية، وهذا التدرج الآفل قد صبغ في المضامين الدلالية، وطفا على سطح القوالب التسانيد ثم تسرّب

من منعطفات البناء التعبيري فنجد إلى مسام اللحمة النغمية .

فأما على صعيد المضمون الإبلاغي فإن لوحة الإذعان قد ارتسست بأنفاس أربعة متوازدة افتتحتها إفلاحة من التوажд في الطبيعة شكلت غيبوبة رومسية كالتي تجلى على لسان الهايمين ، ثم عقبتها استدراكة عاد فيها الوعي منها فالتحمت الصورة بموضوع الخطاب ، وبعدها انعطاف على الإذعان استرحام مستلهم من تدليل المحظورات الوجданية على المحرمات القديمية ، وختمت الأنفاس ببكاء وتحسر جلشمها صورة غريبة مربعة الأركان فيها إلاه معبود وموى عابد وعن كل الطرفين ينبعث صوب الآخر فعل ، فمن المتبع سجود جلل ، وعن المعبود رجم متعاظم ، فتقعakens الفعلان وتقابل الطرفان ، فكانا ساحقا وسحيقا ، وتجلى ملامح التشفي كأفظع ما تكون .

وأما على صعيد القالب المصاغ فقد توافرت جملة من البني - غيابية وحضورية - تداعت بها فقائق المدلول على سطح الملفوظ ، منها انقطاع الفعل . فلقد اختفت الأحداث ، ولو قورن بين تواتر صيغ الأفعال في المرحلة الحاضرة مع تواترها في المشاهد السابقة لظهرت نسبة الاختلاف معقودة على الرجحان الكامل ، وقد استعاضت البنية اللغوية عن غياب الأفعال بتراكيم المتعاقبات الترتكيبية إلى حد من الإشاع ، فمن حيث ذكر فعل الخلق مبنيا للمجهول في البيت (٥١) تلاحت نائبات الأفعال على مدى ثمانية أبيات ، كل الأحداث قد استهلت بنائب معطوف : (شموس وربيع ورياض وطيور وقصور وغيوم وحياة) ، وهذا على بساط البنية النحوية تراكيم واستطالة لولا لحمة

المحاكاة الشعرية لأوشك الكلام أن يلعن حيز الضباب.

ومن خصائص التوازن بين المداليل وبنية الإدلة هذا التوازي بين التحام طرف المخاطب، فحيثما كان ضمير المخاطبة ترافقت إليه ضمائر المتكلم بالإسناد والإضافة : إن تصريحًا وإن تضمينًا.

أما عن محاكاة الإيقاع النغمي لبشرية النسج اللغوي فخطه مسترسل على نهج التداعي الصوتي ، ولكنَّه متميَّز بالإزدواج وما يفترعه من ثنائيات يشرد بعضها عن بعض حيناً، وتعانق أطراف البعض ببعضها من أطراف الآخر تارة أخرى : ففي (الجد والفؤاد) كما في (وَضَاءَةٌ ... فِي فَضَاءِ) انفراد وتمايز . ولكن زوج (الشَّاعِرُ وَالشَّبَابُ ) يتعاظل بزوج (السَّكْرَةُ وَالسَّعِيدُ ) ، ثم تستقلُّ جملة من الثنائي منها (تَعْرُفُ ... الْعَيْدُ) و(تَتَنَاغِي حَلْوَةُ التَّغْرِيدُ ) ، و(تَتَهَادِي كَأَبَادِيدُ ) ، وهكذا (السَّحْرُ وَالْمَحْسُنُ ) و(تَسْحِقِي آمَالُ نَفْسٍ ) .

\* \* \*

لكنَّ التَّبَطُّطُ في خصائص هذا المشهد «الإذاعي» لا تتوضَّح أبعاده إلا بتحسن وشائجه البنائية مع المشاهد الثلاثة السابقة له في نطاق خط الانحدار ، وهي لوحات التَّراجع فالتدارك فالاستنجاد ، على أنَّ السمات الموحدة لأجزاء خط الانحدار لا تبلغ اكتنازها الإنساني إلا في ضوء سمات القسم الأول من القصيدة من حيث إنَّهما وجهان متضافحان .

وأول ملمع من ذلك انباء الإلهام الشعري طيلة القسم

الأول (٣٧-١) على ضمير المخاطبة (أنت) ثم انقطاعه عن النفس الشعري على مدى القسم الثاني (٢٨-٦٨) وبذلك يحصل تقابل متوازن اقترن فيه حضور الضمير المليهم بمسار الصعود، بينما اقترن غيابه بخط الانحدار، وبين الحضور والتلاصق نسبة ما بين الغياب والتنازل من حيث ما يرمز به إلى الصورتين من علامة السلب أو الإيجاب كلية، وهذا الرسم البياني جنديس ما يحصل عند إعادة رصف العناصر كمه لو قرنا الحضور بالغياب والصعود بالهبوط.

والملحوظ الثاني ضمن استيعاب سمات الصوغ الشعري في كلية من خلال معلقة «الصلوات» هو اطراد ما اصططلحنا عليه بالحركة الاهتزازية : يتحفز القول الشعري تأهلا واندفاعا لينطلق في مساره صوب الاملاء الختامية ، فتكون الحركة في مجلها تدفقيّة تجيء على خصوب نبض القلوب ، وفي صميم هذه السمة يقوم تقابل جديد هو تناظر حركة الاهتزاز بين القسمين :

في الأول تحفز صوب العلي ، فهو من تأهيل أجذحة الطائر على غصن الشجر ، وفي الثاني استجماع لقوى الجسم على مقدمة للارتفاع في حوض كمحوض السباحين ، وبذلك تطرد الظاهرة في وجودها طيلة القصيدة بينما ينعكس اتجاهها من نصف إلى آخر ، ومن ثمار هذا الاهتزاز التراجعي في مختتم المشاهد فضلا عن اختفاء الضمير المخاطب المنفصل - تقلص حضور الضمير المتكلّم تدريجيا إلى أن يختفي تماما قبيل النهاية ويستعراض عنه بضمير الغائب (٦٨-٦٦) فيتحي بذلك

الآن ليحل محله فهو ، ويزداد هذا الامحاء بورود البيت الأخير على ازدواج يليغ : ظاهره النفي ودلاته النهي ، صيغته الدعاء ومفاهيم الإقرار ، وعن كل المستند يتبدل صوت الشاعر في انسلاخ وضياع .

أما بذرة الإحكام الإنساني فتشتحد في مراجعة القصيدة تحت مجهر الفرضية النوعية التي صدرنا عنها منذ انطلاقها وواكبنا في كل مراحل المنهج المتواتي إلا وهي تناسج البنية والحركة بوصفه ثمرة امتصاص المقوم اللغوي بالمقوم النفسي وإذ قد جلتنا خصيصة التوارد والتناظر في الملمع السابق فلا مناص من استكمال ما رأينا بتبيّن خط التوافق الحركي على سعيد ازدواج السدى البنائي واللحمة الصائرة .

وللقصيدة في هذا المنظور تحولات مزدوجة ، فالشاعر في حركة قد انطلق من إقرار الحرمان ثم طفق ينشد القيفين والتقديس حتى انهار منه العزم فاتحدر وتساقط إلى حد التلاشي ، أما طرف المعادلة الآخر وهو الصميم الرامز إلى الحبيب فقد تقدّس في الصورة ثم تغافل وانتهى إلى الرجم ، رجم العبد المتبتّل إليه . وعلى هذا النسق يتواءز خطان بيانيان ، خط مسيرة الآنا وخط مسيرة المخاطب : في المنزلة الأولى خمرة صوفية لدى الأول وتجرد وقداسة لدى الثاني ، وفي المنزلة الثانية استرحام من الآنا ومن المخاطب لا مبالاة ، وفي الثالثة إذعان من لدن العبد وتشفّت من لدن المعبود .

وهكذا يتجلّى نمط التقابل الأولى كمحمل رئيس من محامل بذرة الفعل الشعري الذي تمكّن على قواعد البناء اللغوي وحلق في أفق الصيرورة النفسية المتعاقبة ، فصالغ لنا

ملحمة فيها من فيض الشاعر وحرارة المؤمن وفيها من تواجد الصوفي ولوحة الولهان ما يصير النفس إليها نصيراً.

\* \* \*

وذلك إذن ما يجسم المحور العاطفي الوجданى ضمن ظاهرة التمزق التي تتخلل هيكل «أغاني الحياة»، أما المحور الثانى الذى تدور على ركعه تلك الظاهرة فهو تأمل ، والتأمل ضرب من الحالات الذاتية - هو الآخر - تنعكس فيها المنبهات وردود الفعل معاً في صلب الكيان الباطنى للإنسان.

وفي أغاني الحياة نفاثات متفرقة من القلق الوجودي الذى ليس يتناهى تبلوره إلى التمام فلم يتمخض بالثالى عن جداول فلسفية واضحة ، وإنما جاء في قالب انتفاضات يائسة تشمّ عن تأملات في منزلة الإنسان ووضع الكائن البشري الممزق بين مقتضيات الجسم والروح : ومن روح اليأس في بواعت هذه النفاثات تشكّلت صور «الدبك الذبيح».

والناظر في منعطفات ديوان الشابى يدرك عند الاستقراء أن الشرارة القادحة لكل هذه التأملات إنما تنبئ من موت أبيه : والموت عادة فرصة تنبه الإنسان إلى وضعه الوجودي ، لا سيما إذا كان الموت قد أصاب عزيزاً ، وقد كان لنا في المعوى مثال صادق عن ذلك حين أنطقته رزقته في والله بقصيدته المشتعلة وهو في الرابعة عشرة :

غَيْرُ مُجِدٍ فِي مُلْتَقِي وَاعْتِقَادِي نَوْحٌ بَاكٌ وَلَا تَرْسِمْ شَادٌ

كان الشابي متعلقاً بوالده إلى حد التقديس، رأى فيه مثله الأعلى في العقيدة والسلوك، فلما افتقده كان موته عليه صدمة صاعقة زعزعت كيانه ونبهته إلى فاجعة المال والصير، وهكذا ينضاف إلى التمزق العاطفي في شعر الشابي تمزق ماوري وجودي مداره ذو تركيب ثنائي مزدوج هو الآخر، طرفاً : الموت والآلهة.

فالموت - كدلالة قابعة خلف المضامين وكصورة شعرية تطفو على سطح المفظ - لا يكاد ينفك عن كل مظان أغاني الحياة، فحيثما استلهم الشاعر ليعاه المأساة وجدت شاهريته تصدر عن معنى الموت مرارة وأسى وتشكيماً، كما يستحيل الموت مولداً لمعنى المأساة الوجودية، فهو نواة تحيط بها عناصر الانفجار السبابي في المرض وال الحاجة والشّر ... فهو إذن مصب لكل التّيارات الخارجية المسلطة على الشاعر ضغوطاً واعية أو مكبونة قهريّة.

ويصل الشاعر في تصويره هذا الجانب من التمزق إلى تشكيل صورة الانشطار في قصيدة «يا موت» حيث تقوم المناجاة على سلم من القيم المتدرج نحو الذوبان :

يا موت قد مرت صدري وقصنت بالأزراء ظهري  
ورميتنى من حالي وسخرت مني أي سخري  
فلبشت مرضوض الفؤاد أجر أجنه حتى بذغر  
ولمن نظر إلى ديوان الشابي كلّا لا يتجزأ بحثاً عن بنته  
الخفية حيث تترامي أطراف المقصود الإنساني توصل إلى

اعتبار قصيدة «يا موت» قضية ذهنية تقوم قصيدة «الاعتراف» نقية لها، فهذه المقطوعة - على وجه التحديد - قد استوعبت في أبياتها الشعانية حلقة الوازع الحيوي **الدَّاهِض** لصيرورة الفناء، لذلك صورها الشابي كرسيا ينتصب عليه العذيبون ليفرضوا بآلامهم ول讓他們وا بالبوج والاعتراف خلقاء بالرحمة والغفران.

وبنفس النسق التأملاني يرد ذكر الإله في شعر الشابي ذكرا عرضيا في غالب الأحيان، فهو بذلك ذكر غير واع يلتتجيء إليه الشاعر في صيغ اعتراضية دون أن يتميز فيها الإله كحقيقة مقصودة لذاتها.

إلا أن الموضوع يستقل بنفسه في بعض الأحيان فيتشكل بصبغة الحقائق المجردة، ويُتَّخِذ الشابي قالب المناجاة المباشرة على نمط «رسالة مفتوحة إلى الآلهة» في قصيدة «إلى الله».

ويتجلى التمزق في الحالة النفسية المضطربة التي تتحف بهذا الخطاب وهذا الاضطراب تحرّكه جدلية ثلاثة تنطلق من حالة الإقرار حيث يتوجه الشابي إلى الله ملتجئا مستفيضا مصوّرا واقع المسلم المؤمن :

بِإِلَهِ الْوِجْدَنِ هَلَّى جَرَائِحُ  
فِي فَوَادِي تَشْكُوكِ إِلَيْكَ الدَّوَامِي  
هَذِهِ زَفَرَةٌ يُصَدِّهَا الْهَمَّ  
إِلَى مَسْعَيِ الْفَضَاءِ السَّاهِي

ثم يتحول الإقرار إلى حالة من الشك تلامس حال الاعتراض في أشكال من التساولات المبدئية عن وجود الإله وغائيات هذا الوجود :

خَبِرْ وَنِي هَلْ لِلْوَرَى مِنْ إِلَهٍ رَاحِمٌ مُثْلَّ زَعْمِيهِمْ أَوْ إِ  
يَخْلُقُ النَّاسَ بِاسْمِهِ وَيَوَسِّيْهِمْ وَيَرْتُوْهُمْ بِعَطْفِ إِلَاهِيِّ  
إِنْسَنِي لَمْ أَجِدْهُ فِي هَاتِهِ التَّذْيَا فَهُلْ خَلَفَ أَفْقِهَا مِنْ إِلَهٍ

غَيْرُ أَنَّ الْخَطَّ الْبَيَانِيَّ لِلْحَرْكَةِ سَرْعَانٌ مَا يَنْحَدِرُ بِمَا يَحْوِلُ  
بَيْنَ الْاعْتَرَاضِ وَالْكُرْكَانِ فَالْأَلْحادِ، فَتَدْخُلُ الْجَدْلِيَّةِ فِي مَرْجَلَةِ  
الْإِذْعَانِ فَإِذَا بِالْاعْتَرَاضِ يَنْتَفِي عَنِ التَّحْدِيِّ :

يَا إِلَاهِي قد أَنْطَقَ الْهَمُّ قَلْبِي بِالَّذِي كَانَ فَاغْتَفَرْ يَا إِلَاهِي

وَالْتَّجَاءُ الشَّابِيُّ إِلَى الإِذْعَانِ فِي رَضْوَانِ وَاعِ وَتَسْلِيمِ  
إِرَادِيٍّ هُوَ فَضْلٌ لِازْمَةِ الْعُقْلِ وَالْإِيمَانِ عَلَى حِسَابِ الْعُقْلِ نَفْسِهِ،  
وَلَا شُكُّ أَنَّ ذَلِكَ هُوَ الَّذِي قَوَى شَحْنَةَ التَّمَزُّقِ الْمَاوِرَانِيِّ الَّذِي  
يَبْلُغُ سَنَاهُ فِي قَصِيدَةِ «الصَّبَاحِ الْجَدِيدِ»، وَهِيَ قَصِيدَةٌ غَرِيبَةٌ  
فِي ظَاهِرِهَا لَمَّا تَفَجَّرَتْ فِيهَا مِنْ مُتَنَاقْصَاتِ صَارِخَةٌ وَقَدْ ذَهَبَ  
الْتَّقَادُ فِي تَفْسِيرِهَا وَتَأْوِيلِهَا مُشَارِبٌ شَتَّىٰ : فَاتَّجَهَ بَعْضُهُمْ فِي  
أَسْتِنْطَاقَهَا مُذَهِّبَاً نَفْسِيَاً، وَاتَّجَهَ آخَرُونَ وَجْهَةَ سِيَاسَيَّةٍ، وَاتَّسَحَى  
غَيْرُهُمْ مُنْحِيَ الرَّوْمَنْسِيَّينَ، وَيَبْدُو أَنَّ هَذِهِ القَصِيدَةُ عَبَارَةٌ عَنْ  
حَدِيثٍ مِنْ أَحَادِيثِ النَّفْسِ وَهُوَ ضَربٌ مِنَ الْأَدْبُرِ يَخْلُو مِنْهُ  
تِرَالِنَا الْعَرَبِيِّ، وَلَعِلَّهَا قَيَّلتْ فِي حَالَةِ غَيْبَوَيَّةِ شَعْرِيَّةٍ نَاتِجَةٌ عَنْ  
غَيْبَوَيَّةِ حَقِيقَيَّةٍ، أَيِّ رَبِّمَا قَالَهَا بِنَفْسِيَّةِ شَعْرِيَّةٍ غَيْرَ وَاعِيَّةٌ تَعَامِلُ  
الْوَعْيِ وَقَدْ كَانَتْ تَمَرَّ بِهِ أَزْمَاتٌ حَادَّةٌ، فَقَدْ أَرَادَ الشَّاعِرُ أَنْ يَبْلُغَنَا  
تَصْوِيرًا لَانْتِهَارِ أَدْبِيٍّ هُوَ ضَربٌ مِنْ تَجاوزِ الْوَاقِعِ الْحَيْوَيِّ  
الَّذِي كَانَ عَلَيْهِ لِلْإِقْبَالِ عَلَى عَالَمٍ آخَرَ، عَالَمِ الْمَوْتِ الَّذِي أَصْبَحَ  
خَيَالَ الشَّاعِرِ بِمَوْجَبِهِ أَشَدُّ إِخْصَابًا، لَا يَرَى فِيهِ عَالَمَ الْعَدَمِ وَالْفَنَاءِ

بل عالم تجديد الحياة : حياة أخرى بديلة تخلصه من قيود الأولى .

وقد نتعجب بادئ ذي بدء كيف يقبل الشاعر على التوديع المطلق وهو باسم منشرح :

من وراء الظلامِ وهدیسِ المیاء  
قد دعاني الصباخِ وربیعُ الحیاءَ  
یالله من دعاءٍ هزَّ قلبي صدأَهُ  
لم يُعدْ لی بقیاءٍ  
السوداءَ الوداعَ يا جمالَ الهمومِ  
یا ضبابَ الأسى  
قد جرى زورقی فی الخضم العظيم  
ونشرتُ القلاعَ السوداءَ

إلا أننا نفسَر ذلك بأنَّه نوعٌ من التجلُّد يتمثَّل في الإقبال على المأساة بكثيرٍ من الشجاعة والترحاب ، هو ضربٌ من رفض الإحساس المادي واستبداله بإحساس منافق له قائمٌ على أن يزدوج الشاعر ليجرَّد من نفسه ذاتًا غير ذاته .

ومن مقتضيات هذا النَّفس الأدبي ما نلمسه في القصيدة من انحدار زمني يجعل حياة الشاعر سقوطاً فيزيائياً حرًا ، فلم يعد في وعيه حاضر ولا ماضٍ ولا آتٍ ، بل تخلص الشاعر من قيود الزَّمان وتجرَّد عن عالم الواقع ، فكانَ الحدود الزمنية قد اندَّكت في عالمه الفنِّي وهو يودع هذا العالم الذي انصرَّ فيه الجمال والحياة والصلة والشمع والأبخرة صابراً متجلاً .

ومنذ ذلك يطّلعنَا الشاعر على حياته الجديدة، فبعد التجدد  
ومقاومة الألم يدخل الشاعر في حيز الوجود الثاني بمبروك  
اختراقه حدود الزَّمن فتحسّ نفساً من الرُّفض: رفض العالم، إلا  
أنَّه رفض لا ينبع عن القطع الزَّمنيٍّ وإنما هو مؤذن بالإمتداد  
الروحي في قرار الشاعر.

وبموجب هذا التَّهيُّء النفسي وهذا الانصهار التَّام يصل  
الشاعر إلى إشراق تامٍ وفي ذلك إذان بدخوله في عالم جديد هو  
عالم المطلق.

\* \* \*

هكذا يتخلص محور التَّمْرُق في موضوع الحب عبر  
تجربة الحرمان مصورة لمساة الحب وهو يتتجاوز نفسه، وفي  
موضوع الحيرة الماورائية والقلق الوجودي انطلاقاً من علة  
العلل الأولى إلى فاجعة المآل.

\* \* \*

ذلك إذن ما يجلو أحد المحرّكين في مدليل الشعر وهو  
محرك التَّمْرُق وقد تبيّنا أنَّه الشُّعور بازدواج الكيان النفسيِّ  
متى يؤول إلى انشطار الوعي الشخصيِّ بموجب ضغوط معينة  
تولد حالة نفسية انعكاسية. ونأتي إلى المحرك الثاني وهو  
الصراع من حيث هو تحدي الإنسان لما يعرض سبيله من  
قوى خارجية ضاغطة بالقهر والغلبة.

والصراع في الأدب هو تصوير الأزمات التي تتمحض عن  
اصطدام قوتين متضادتين: إحداهما موضوعية والأخرى ذاتية.

وموضوع الصراع في ديوان أغاني الحياة مرتبط بالظروف الاجتماعية والتاريخية التي عاشها الشاعر ارتباطاً عضوياً قائماً على تفاعل جدلي دائم، وهذا الصراع هو الآخر كان ثنائياً، إلا أن ثنايته ليست آنية وإنما كانت زمنية تمثلت أولاً في اصطدام وعي الشاعر بالقوى الغالبة وهي قوى الإستعمار، ثم تمثلت في مرحلة لاحقة في اصطدامه بالشعب المستعمر نفسه.

هذا مشهدان لفصل واحد هو فصل الصراع، وبين المشهدين توالد، إذ مما مشهد الأبنية العلوية المنعكss على مشهد الأبنية القاعدية، وكلاهما قد تحدّد تاريخياً بنقطة انطلاق المنبئات المحرّكة متجسّمة في وطنيّة الشاعر وتفرّغه لاستقراء واقع أمته.

والوطنيّة – كما علمت – شعور ذاتي يرضخ للإنسان بموجبه إلى دوافع نفسية ومنازع ذاتية يتّأبّ فيها مع المجموعة البشرية المنتهي إليها تأبباً وجداً، إنفعالياً، والشعور الوطني عند الشاعري حادٍ يصل إلى الذوبان والانصهار في الرمز الوطني الأوّل في «لفظ تونس» فتقوم بين الشاعر ورمز عاطفته علاقات من الحب والإخلاص ثم النضال فالقيادة:

ولا شك أنّ مركز ثقل الوطنية على نهج العشق والاخلاص قد جاءت به قصيدة «تونس الجميلة»:

لستُ أبكي لعسف ليل طويلى أو لربع غداً العفاءُ رَاحَة  
إنما عبرتى لخطب ثقييل قد عرانا، ولم تجد من أزاحة  
كلما قام في البلاد خطيب مُوقظٌ شعبه يُريد صلاحَة  
أليسوا روحَه قميصٌ اضطهادٌ فاتكِ شائكِ يَرَد جِمَاحَة

أخذناوا صوتَهُ الإلاميَّ بالعُسُفِ، أمأتوهُ مُدَاخَةً وَنُسَاخَةً  
 وتونخوا طرائقَ العُسُفِ واللَّارِ هاق توا، وما تونخوا سَمَاخَةً  
 هكذا المخلصون في كل صوبٍ  
 رشقَاتُ الرَّدَى إِلَيْهِم مُتَاخَةً  
 غير أنا تَنَاوَبَتْنَا الرَّازِيَا  
 واستباحَتْ حمانا أيَّ استباحَةٍ  
 أنا يا تونسُ الجميلةُ في لَسَجَّ  
 الهوى قد سَبَحَتْ أيَّ سِيَاحَةٍ  
 شِرْعْتِي جُبُكِ العَمِيقُ وإنِّي  
 قد تذوقَتْ مُرَهْ وَقَرَاهَةً  
 لستُ أَنْصَاعُ لِلْوَاحِي وَلِسُورِيَّ  
 وَقَامَتْ عَلَى شَبَابِيِّ الْمَنَاخَةِ  
 لا أَبَالِي... وإنْ لَرِيقَتْ دَمَائِيِّ  
 فَدَمَاءُ الْمُشَاقِّ دَوْمَاً مُبَاخَةً  
 وَيَطْوُلُ الْمَدِيِّ تُرِيكَ الْيَالِيِّ  
 صَادِقَ الْحُبَّ وَالْوَلَا وَسَجَاجَةً  
 إِنْ ذَا عَصِيرُ ظَلْمَةٍ غَيْرُ أَنِّي  
 مُسَيَّعُ الدَّهْرِ بِمَجْدِ شَعْبِيِّ وَلَكِنْ  
 مُسَيَّعُ الدَّهْرِ بِمَجْدِ شَعْبِيِّ وَلَكِنْ  
 سَرَدَ الْحَيَاةِ يَوْمَاً وَشَاحَةً

ولو رمنا استشفاف نسيجها الإنسانيَّ لتوصلنا إلى استنباطه  
 بالإعتماد على اعتبارها انفجاراً شعريًّا مُبَيِّنٌ سلسلةً من التعارضات  
 المستندة إلى أضرب من الصدام بين القوى المقابلة أو القيم  
 المختلفة.

فـأَوْلَى المقابلات الضاغطة حصار الواقع الذي تصافر فيه  
 تسلط المستعمر وتردد الشعب على وعي الشاعر، وثانيةً حصار  
 الزَّمْنِ إذ تجمَعُ الماضي والحاضر على إحساس النفس ليدفعها بها  
 إلى رؤية المستقبل، والثالث حصار الأدب الذي كرس الشعر  
 بكاءً للسبُوع الدَّارِسةَ.

وَبَرَى، هذه المزدوجات المقابلة يبرز صوت الشعر المتجدد  
 فيسقط الشاعر من نفسه صورة على المصلح، ومن الشعب صورة  
 على المستبد، فتأتي القصيدة نقطة تقاطع قوتين متصادمتين،

ويتحول اللفظ المصاغ على عمود الشعر جولة صراعية بين الوعي الفردي والوعي الجماعي، تطابق فيها الأنا - وهو ضمير الشاعر - مع ضمير الغائب، صوت المصلح، مثلما تطابق أنتم - ضمير المخاطبين أبناء الشعب - مع أنت (هم) ضمير الحاضرين المستبدين.

فلسو سعينا إلى استنطاق التصوير الشعري لبانت لنا القصيدة ذات رسم بياني انطلق من رفض للموروث ثم تنازل بتصوير الحصار حتى بلغ أسلف الحركة في (تناوب الرزابا)، وعندئذ تصاعد المد وتبدلت الحركة فتشكلت صورة الفداء حتى افضت إلى الأمل والإشراق.

ومن رام استكمال مميزات الصياغة تستنى له استكشافها من طبيعة القافية في تعاطف روتها ووصلها مع الردف الملائم، ولما كانت نوعية الروي على ما هي عليه فقد قامت في القصيدة ظاهرة من الاسترجاع من طبائع ثلاث :

### ١ - رجع الروي على الحشو :

في (الروح) من (الجماع) (٤)

و (الصداح) من (التواح) (٥)

و (استباحت حمانا) من (استباحه) (٨)

و (سبحت) من (سباحه) (٩)

و (حبك) من (قرابه) (١٠)

و (اللواحسي) من (المناحه) (١١)

و (الحب) من (سجاجه) (١٣)

و (الحياة) من (وشاحه) (١٥)

ب - رجع الحشو على الحشو بضرر من التناجم المتداعي :

- العسف والربع والغاء (١)

- إنما عَبْرَتِي لخطب ثقيل قد عرَانَا (٢)

- وتوخوا طرائق العسف والإرهاق توا (٣)

لا أبالي وإن أريقت (٤)

- لا أبالي وإن أريقت دماء العشاق دوماً مباحه (٥)

ج - رجع الحشو على الحشو بضرر من التّقْفِيَة الدَّاخِلِيَّة  
يتحوّل الصوت بها إلى روّيٌّ داخليٌّ مزدوج إِمَّا في نفس  
البيت أو بين بيت وآخر :

- لست أبكي لعسف ليلٍ طويلٍ (٦)

- لعسف ليلٍ طويلٍ (٧) - لخطب ثقيل (٨)

- ألسوا روحه قميص اضطهاد فاتتك شاثك (٩)

- غير أنا تناوبتنا الرزايا واستباحت حمانا (١٠)

- لا أبالي وإن أريقت دماء (١١)

- دماء (١٢) الليالي (١٣) غير أني (١٤)

كلُّ تلك الظواهر لِمَّا يتسنى التُّبَسْطُ فيه نغمياً وإيقاعياً  
وحتى بنائياً ...

\* \* \*

وإذا عدنا إلى تواصل إلهام الوطنية ضمن «أغانى الحياة»  
وجدنا الشابي يعكف على استقراء واقع شعبه وهو يرزح تحت

كابوس الاستعمار ، يستنزف دماءه ، ويبيتزُ خيراته ، ثم هو بعد هذا وذاك يلجم صوته بالكبت والغلبة القاهرة . وينظر الشاعر إليه في ذاته فيراه شعباً طوقته قرون الانحطاط فكبّلته بقيود من الوهم وأضلال هي إلى الانسلاخ والتفسخ أقرب منها إلى المعالم الحضارية المتميزة ،

وبعد أن يقرّ الشاعر بالواقع المعطى :

البُؤس لابنِ الشعْبِ يَا كُلُّ قلبِهِ      وَالْمَجْدُ وَالْإِشْرَاءُ لِلأَشْرَابِ  
وَالشَّعْبُ مَعْصُوبُ الْجَفْوَنِ مَقْسُمٌ      كَالثَّآءَ بَيْنَ الدُّبُّ وَالْقَصَابِ

يعبر عن إيمانه المطلق بالشعب وبطاقاته الإيجابية وذلك عبر إيمان بالقدرة على تغيير كوامن أفراد الأمة لإخراج طاقاتها الخلاقية من حيز الكبت إلى حيز الانتساب .

الآن أحلامَ البلادِ دَفِيشَةٌ      تُجْمِعُهُمْ فِي أَعْمَاقِهَا مَا تُجْمِعُهُمْ  
ولكن سياتي بعدَ لَأْيِ نَشُورُهَا      وَيَنْبُشُقُ الْيَوْمُ الَّذِي يَتَرَسَّمُ

هذا الإيمان تتعكس نتائجه الفنية فإذا بالشاعري يحاول أن يستقى منابع إلهامه في إيمانه بشعبه فيبروز شوره تعبر المسؤولية الفردية في صلب المسؤولية الجماعية معبراً عن الأحساس الذاتية المنصهرة في الأحساس الجماعية ، وهكذا تصل قوة العزيمة وصلابة الإرادة وطفرة الإيمان إلى حد تفجير المعجزات المتحدية للقوى الروحانية المتعالية .

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ      فَلَا بدُّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدْرُ

وعندئذ يدخل الشاعري في المرحلة الخامسة من الصراع وهي مرحلة مقارعة الاستعمار ، وديوان « أغاني الحياة » ثورة

متضاغدة انفجارية تتبادر في الإنذار والتهديد والتحدى، فيكون بذلك ضرب من تجسيم الإرادة الشعرية بتفجير اللّفظ حتى يتحول إلى فعل واقع، وهكذا تحمل الثورة في طياتها صيحات تبشيرية مشرقة :

أَلَا إِيَّاهَا الظَّالِمُ الْمُسْتَبْدَةِ حَبِيبُ الظَّلَامِ عَدُوُّ الْحَيَاةِ  
... رُؤْبِدَكَ لَا يَخْدُعْنَكَ الرَّبِيعُ وَصَحُونُ الْفَقَاءِ وَضَوءُ الصَّبَاعِ  
... سَيَغْرِفُكَ السَّيْلُ سَيْلُ التَّعَاوِرِ وَيَا كُلَّكَ الْعَاصِفُ الْمُشْتَعِلُ

ثم يعمد الشاعري إلى تجاوز التجربة التونسية فيصبح بالثورة على كل أصناف الاستعمار في أيّ وطن كان، وهو ثورة باسم القيم الإنسانية والمبادئ المجردة من حرارة وعدالة وإنصاف ترمي إلى التنديد بكل مظاهر الكبت والتسلط، وعندئذ يفتح الشاعري جبهة صراعية جديدة وهي مرحلة استهلاخ الشعب وإيقاظه، فيضطلع برسالة الأديب الوعي والمفكر الملتزم فيقدم رواحه فنية هو من الشعر الهدف الصافي، تجلو في مجلتها تحس الشاعري سبل بعث الوعي في نفوس الشعب المتردد بمحنا عن «يقظة الحس».

وتكون من الشاعري محاولة لتحريله السواكن يجرد لها اللّفظ الشّعري ويصوغه صياغة ملائمة متدرجة من الإغراء والترغيب في الحرية إلى الإستفزاز أحياناً بالوندر الصّنفي والصّبريع :

يا ابن أمسى:  
خُلقتَ طليقاً كطيف النَّسمَةِ وَحْراً كثورِ الصُّوحِيِّ في سَمَاءِ .

## إلى الشعب :

أين يا شعب قلبك المخافق الحساسُ أينَ الطموحُ والأحلامُ؟

فلما لم يجد الشاعر صدى لدعواته تأزمت حاله وتأزمت بذلك روابطه بشعبه فيدير ثورته الناقمة صوب الشعب، وإذا بكثير من الأشعار الصارخة يتحول فيها لهيب الشابي ضدّ شعبه فيوجه إليه سهام لفظه الشعري المتغير ولا سيما في قصيدة «النبي المجهول». وقد تشتّت مشارب التقاد في تقسيمها فمن «انهزامية» إلى «رجعية»، إلى «فشل و Yas و استسلام». والقصيدة تمثل انفجارا هو نتيجة ضغوط تسلطت على وعي الشاعر الفردي. والكتبت كثيرة ما يؤدي إلى الانفجار فيكون ذلك بمثابة رد فعل يبعث القوة الانفعالية إلى الإبراز، فعاطفة الشاعر نحو شعبه كانت عاطفة حب بلغت حد الانصهار، فإذا بها تستحيل ثورة عنيفة إلى حد النكمة، فموقف الشابي يفسر نفسيًا وإن لم يبرر، ذلك أن هروب الشاعر إلى الغاب إنما كان تعريضا عما أصابه بعد أن تسلط عليه قوة ضاغطة انتهت اختمارا طفلي على الوعي فادى إلى رد فعل عنيف، وحمله على إرادة القضاء على كل ما يمكن أن يعرقل ثورته وإن كان منه وإليه.

وفي هذا المقام يتسرّى بيسر - لو رمنا تحسّن بنية الديوان في تفاعಲها مع الحركة - أن نوائم بين «النبي المجهول» و«تونس الجميلة» من حيث كانت الأولى امتدادا للثانية واعتراضها عليها في نفس العين، فت تكونان في تواجههما كقضية ونقضة يجرد لهما الديوان برمتّه تاليها ذا جدلية كلية.

وكذلك لو ذهينا بالبحث شوطاً لبلغنا به تسامه عند تحليل بنية الديوان على مسار الحركة فنتبيّن عند ذلك كيف أن التمكّن يصور البعد السكوليّ القارئ متضافراً مع بعد القراع الذي هو حركيٌّ صادر بالضرورة.

فلشن بدأ التمكّن ظاهرة باطننة انعكاسية فإنَّ القراع قد جسَّ التدفق الخارجيِّ القائم على تجاوز الذات، وكلامها يستمدُّ النبض الشعريِّ من إلهام التجدد الذي جاء تصويره ملحمياً وصوغه إبداعياً.



الفصل الثاني  
مع المتَّنبي

بيان الابنية اللغوية  
والسمات الشخصية



## مع المتنبي بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية

إذا كانت مقوله الحداثة قد أربكت الفكر الفلسفى المعاصر في تنقيبه عن وحلوية العقل البشري منذ كان لنا عنه توثيق، وزحزحت قواعد الخلق الأدبي وأرکان النقد والقراءة حتى غدا اللحن صوابا والكسر جبرا واللأنظام بناء فإن قضية أشد تعقدا عند العرب اليوم، بل هي أغزر طرافة وأكثر إخسابا تتنزل لديهم متفاولة مع اقتضاء آخر يقوم مقام البديل في المنهج العلماني المعاصر، وهذا الاقتضاء مداره قضية التراث من حيث هو يدعو العرب اليوم إلى «قراءته» - على حد عبارة المنهجية النقدية الراهنة - معنى ذلك أن العرب يواجهون تراثهم لا على أنه ملك حضوري لديهم ولكن على أنه ملك افتراضي يظل بالقوة ما لم يستردوه، واسترداده هو استعادة له، واستعادته حمله على المنظور المنهجي التسجد وحمل الرؤى النقدية المعاصرة عليه حتى لكان الاستعادة عند العرب اليوم مقوله قائمة بنفسها تكاد لا تعرف وجودا عند سواهم، وإن رمت وقوفا على القواعد التأسيسية في هذه المقوله فاقصر نظرك على غائبتها

التي هي فك إشكالية الصراع بين المقلدين والمجددين أو قل بين الكلاسيكي والحديث، فمقولة الاستعادة تنفي التّيّسورة إذ هي تكسر الزّمن : فقد نقرأ شاعراً معاصرًا قرأتُه الجاحظ لبشار، والمفضل الضبي للملقات، وقد نقرأ المتنبي قرأتُه لا تنسّب إلى أحد من أعلام التّراث ولا أحد من أعلام الحاضر وإنما تنتسب إلى منظور قد يكون نفسانيًا أو اجتماعيًا أو بنائيًا أو أسلوبيًا أو ما شاء له « القاريء » أن يكون.

فالقضية إذن مردها : كيف نقرأ المتنبي اليوم قرأتُه غير قرأتُه أبي العلاء له، بل غير قرأتُه حسين للمتنبي والعربي معاً.

إنَّ السُّبْلَ إِلَى هَذَا الْعَطَاءِ النَّقْدِيِّ لَا يَمْكُنُ أَنْ يَسْتَلِمُ إِلَّا فِي خَضْمِ تَمَازِجِ الْإِخْتِصَاصَاتِ، وَهِيَ مَصَادِرَةُ اِنْبِتَتْ عَلَيْهَا الْمَدَارِسُ النَّقْدِيَّةُ الْمُعَاصِرَةُ جَمِيعًا وَلَعِلَّ مِنْ أَوْفَقِ مَا يَعْنِي عَالَمُ الْلِّسَانِ عَلَى قرأتُه شعر المتنبي أن يستلهم كلاً من علم النفس الأدبي وعلم النفس النفسي .

فأَمَّا عِلْمُ النُّفُسِ الْأَدْبَرِيِّ، وَهُوَ مَا يَصْطَلِحُ عَلَيْهِ بِالنَّقْدِ النُّفُسِيِّ، وَكَذَلِكَ بِالتَّحْلِيلِ النُّفُسِيِّ لِلنُّصُوصِ الْأَدْبَرِيَّةِ، فَمَدْرَسَةُ نَقْدِيَّةٍ اسْتَوَحَتْ مَبَادِئَهَا رَأْسًا مِنْ مَدْرَسَةِ التَّحْلِيلِ النُّفُسِيِّ وَنَظَرِيَّاتِ رَائِدِهَا فِرُودِيدَ، وَمَعْلُومٌ أَنَّ فِرُودِيدَ قَدْ عَرَفَ الْحَضَارَةَ الْإِنْسَانِيَّةَ بِأَنَّهَا حَصِيلَةٌ كَيْتَ يَسْلُطُهُ الْمَجَمِعُ عَلَى الْفَرَدِ فِيرُودِيدَ بِمَوْجَبِهِ نَوازِعِهِ الْفَطَرِيَّةِ، وَقَدْ اهْتَدَى فِرُودِيدَ إِلَى غَزَارَةِ كَثِيرٍ مِنَ الظَّواهرِ فَاسْتَغْلَلَهَا فِي تَفْسِيرِ الْمُعْطَياتِ الْفَرَديَّةِ وَالْجَمَاعِيَّةِ، وَمِنْ بَيْنِ تَلْكَ الظَّواهِرِ عَقْدَةُ أُودِيبَ، وَاللَّيْبِيدُو، وَعَالَمُ الْأَحْلَامِ، وَازْدَوَاجُ الْإِنْسَانِ فِي ذَاتِهِ بَيْنَ عَالَمِ الْوَعْيِ وَعَالَمِ الْلَّاؤْعِيِّ.

أما ما انبثق عن هذه المدرسة من اتجاه نقدِي في الأدب فقد أقرَّ أنَّ الخلق الفنِيَّ كثيراً ما يكون استجابة لمنبهات نفسية تتسخَّض عنها حاجةٌ ما، أو يكون متنفساً يفرُّج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة، لذلك كان للخلق الفنِيَّ قيمة علاجية لحالات مرضية طالما أنَّ العبرية تقوم أساساً على اختلال التوازن النفسيِّ، فلماً كان الخلق الأدبيُّ صدىً لعالم اللاوعيٍ إذ من محرَّكاته تحرير المقيَّد من حاجات الإنسان بخارجه من حيز اللاوعيٍ إلى حيز الوعيٍ، مثلما تطفو المكبوتات في الأحلام والصرع والجنون والسكر، فإنَّ عملية النقد كانت محاولة استجلاء ما يطفو على سطح الرسالة الأدبية واستشاف مضمونه.

هكذا اعتبر النصُّ الأدبيُّ وثيقة نفسية تقوم مقام لوحة الإسقاط في عيادة التحليل النفسيِّ.

وأما علم النفس اللغويٍّ فوليد حديث نسبياً ظهر مصطلحه سنة ١٩٥٤، وتعاون على وضعه العالم النفسيِّ أنسود، وعالم اللسان سابوك، وهذا الفنُّ الجديد في المعرفة الإنسانية يدرس كيف تطفو مقاصد المتكلِّم ونواياه على سطح الخطاب في شكل إشارات لسانية تنصرف في اللغة التي تتواضع على أنها مطاطها وسفن تأليفها مجموعة بشرية معينة يحولها الرابط اللغويٍّ إلى مجموعة ثقافية، كما يدرس سبل توصل المتقبلين لذلك الخطاب إلى تأويل تلك الإشارات، فهذا العلم يعكف أساساً على عمليتي التركيب والتفسير وكيف تلبسان الحالة التي يكون عليها كلٌّ من الباحث والمتقبل، ثم اتسع هذا العلم خلال السنتين

بعد أن غلّته مبادئ النحو التوليدى فتتحقق عند ذلك موضوعه  
بدراسة ظاهرة الكلام كيف تنشأ لدى الباحث، وظاهرة الإدراك  
كيف تتحقق لدى المتقبل، وهكذا تميّز هذا العلم الوليد تماماً  
عما كان يسمى بعلم نفس الكلام (أو سيميولوجية اللغة).

\* \* \*

فالناظر اللسانى المتشبع بالمضامين الشعرية عند أبي الطيب  
المتنبى إذا ما احتجم إلى كلا المعينين النقاديين استطاع أن  
يصادف على تقريرين اثنين، أولهما : أن شخصية المتنبى في  
أدبه شخصية اصطدامية يتتجاذبها قطبان متبابنان إيجاباً وسلباً،  
وثانيهما أن صراع القوى الشخصية عند الشاعر قد تفجر  
في علاقات تقابلية على الصعيد اللغوي مما أدى إلى بروز شبكة  
من الروابط الثنائية دلائلاً ونغمياً في نفس الوقت.

ومدار ما نصادر عليه أن المتنبى قد تعلق به طموح في  
الحياة مشطاً وهو ما غالباً إحدى مسلمات النقاد، قد يفهم ومحظى بهم،  
غير أن هذا الطموح قد تجذر حتى تحول مركب علوٍ، وحقيقة  
المركب في علم النفس أنه ظاهرة مدفونة في اللاوعي، معنى ذلك  
أن المتلبس بها لا يحس بها إحساس الآخرين، أي إنه لا يعي  
شدوذها أو خروجها عن الأنماط القائمة، فإذا أحسن بها، وهي  
في نفسه، إحساس الناس بها فيه تحررت من اللاوعي وطفت على  
سطح الشعور، والمتنبى طموح واع بظموحه وعيها لا يزيده إلا  
تعلقاً به وإن شدّ أو شطّ، حتى إنه يتقمص التحدى دفاعاً عن  
علوّ المطامع فيستحيل اللُّفْظ لديه تمرداً على الحقيقة القائمة،  
وهذا هو الذي ينزل الطموح عند المتنبى منزل المركب النفسي.

أما عن شرح ما ينوي إليه تولّد هذا المركب فإننا إن لم نذهب مذهب من يقول بالعنصر الوارثي أو بالمقومات التّكوينية فإننا قد نجد بعض الأسباب في الحرمان الذي عاشه المتنبيي منذ صغره سواء من حيث الحاجة المادّية أو من حيث فقدان العطف الأبوي.

فهذا الاختمار النفسي قد تجسّم في ما اتصف به الشاعر من حساسية مرحة الحدّ هي إلى المرض أقرب منها إلى الحال السّوية، وبذلك الحساسية طبع أدبه فكان في جلّه تعارضًا بين مرمى الطموح وسبيل تحقيقه، وبين الغاية والوسيلة، بل كان صرخات من التفارق النفسي المتفجر.

\* \* \*

فإذا عدنا إلى مصادرنا في البحث وهي ثنائية التّعارض عند المتنبي رأيناها تجسّمت في روابطه الحياتية الخارجية إذ تألف زوجان متّعاقبان هما :

- ١ - المتنبي - سيف الدولة،
- ٢ - المتنبي - كافور.

وفي الزوج الثاني تبلورت التّقابلات الذاتية الانطوانية متفاعلة مع التّعارض الخارجي مما ولد ثنائية تصادمية انطقت الشاعر بصرىح التناقضات ومرير الاعترافات، وكل ذلك من موقع المتأزم بين مرمى الطموح والسبيل إليه.

وأول ما يطفو على سطح البنية الشعرية في هذا المقام شعور الامتعاض من الذات إلى حد التّقزّز، وهو تعبير عن موقف من

النقد الذاتي تحطمت فيه ملامح تحقيق المرامي الغائية فانكسرت  
أمواج الأمل على جدران الوسيلة ، وفي هذا النّفس الشّعري  
مصالحة برّكوب مطيّة الأسباب على قدارتها سعيًا للمطمع المنشود:

أرىكَ الرُّضى لو أخفَتِ النّفْسَ خافِيَا

وَمَا أَنَا عَنِ نَفْسِي وَلَا عَنْكَ راضِيَا

فليس ذلك إذن إلا محاكمة للنفس من حيث هي محاكمة  
الأسباب المنشودة بها الغايات ، وهذا الموقف النّقدي يتلئّن  
صوراً وأشكالاً حتى يقارب تهمة النفس بانقطاع الحاسة  
الشعرية عنها :

أصخْرَهُ أَنَا مَالِي لَا تُحَرِّكْنِي هَذِي الْمُدَامُ وَلَا هَذِي الْأَغْارِيدُ  
وَهُنْيَ حَالٌ لَوْلَا انفِجَارَةَ مَطْلَعِ الْبَيْتِ بِمَا يُشَبِّهُ التَّلْبُ  
وَالْإِسْفِرَازُ لِظُنْثَاهَا تَجْلِدُ الرَّوَاقِيَّيْنَ أَوْ اِنْصَهَارَ الصَّوْفِيَّيْنَ ،  
غَيْرَ أَنْ قَمَّةَ انفِجَارِ التَّمَزِّقِ تَدْرِكَ سَنَاهَا عِنْدَ شَعْرِيِّيِّي  
بِالْتَّشْيِيَّةِ ، وَذَلِكَ عِنْدَمَا أَحْسَنَ بَانَ كَافُورًا إِنَّمَا يَتَّخِذُهُ مَتَاعًا  
يَقْضِي مِنْهُ وَبِهِ أَوْطَارًا ، فَلَا يَعْدُ الشَّاعِرُ جَسْرًا يَمْتَطِي بِشَرْهِ  
إِلَى مَرَامِي الشَّهْرَةِ وَالصَّبِيتِ ، وَيَقْبَرُ طَمْوَحَهُ قَبْرًا .

عِنْدَهُ هَذَا الْحَدُّ مِنَ الْإِحْسَاسِ يَنْفَجِرُ وَعِيُّ الشَّاعِرِ أَمَّا  
انْقَلَابُ سُلْمِ الْقِيمِ فَيُصْرَخُ بِنَفْسِهِ بِلِ بالْقَدْرِ وَالْحَظْيُ :

جَوْعَانُ يَا كَلِّ مِنْ زَادِي وَيُسْكِنِي  
لَكِي بُقالٌ : عَظِيمُ الْقَلْبِ مَقْصُودُ  
وَيَلْتَهَا نُخْطَةٌ وَيَلْمُ قَالِبَهَا  
لِيَمْلِهَا خُلُقَ الْمَهْرَيَّةُ الْقَـ وَدُ

أما الزوج الآخر وهو «المتنبي» - سيف الدولة، فإنه يشكل  
نائباً تكاملياً رغم أشباح التقطع أو التناحر، وشعر أبي الطيب  
يصور لنا عناصر المقارنة المتعادلة والمترابطة بينه وبين  
سيف الدولة الحمداني على الأنماط الثلاثة التالية:

- ١ - معادلة هي: سيف الدولة = المتنبي.
- ٢ - مراجحة أولى هي: سيف الدولة > المتنبي.
- ٣ - مراجحة ثانية هي: المتنبي > سيف الدولة.

فاما المعادلة فتخصّ بعد السوسيولوجي الشامل رأساً للبعد  
الذاتي في مقومات الشخصية عامة وجماع الخصائص الذاتية  
في الفرد العربي ضمن أنماط المجتمع المستوعب للفرد سواء  
أكان مجتمعاً قبلياً أو حضريّاً منتظمًا في البناء السياسي  
إنما هي الفتوة كما خلفها التصور العربي الأول في جاحليته  
التاريخية، وأولى ركائزها النسب، وهو معين ورائي تستوحى  
 منه عناصر الشرف والعرض والمجد الصارب في بعد الزمان  
الراحل المتجلّد بتجدد الحاجة إليه، وعنصر النسب حاضر  
في طرفي المعادلة المكافئة: «المتنبي وسيف الدولة»

أ - إذ يتعرّض إلى جدوه:  
وَبِهِمْ فَخُرُّ كُلَّ مَنْ نَطَقَ الضَّمَادَ  
وعُونُ العَجَانِي وشُوتُ الطَّرِيدَ  
بـ - ولكنْ تَفُوقُ النَّاسَ رَأِيَا وحِكْمَةَ  
كما فُقْتَهُمْ حَالاً ونَفْسَا وَمَخْسَداً  
والدَّعَامَةُ الثَّانِيَةُ فِي الْمَجْدِ الْاجْتِمَاعِيِّ يَجْسَمُهَا الْكَرْمُ :

وهو في الحضارة العربية نقطة تقاطع المادة بالأخلاق، معنى ذلك أنه رمز نكران المادة عند حضورها فهو إثبات لها ونفي، وفي ذلك سر ارتقاء الكرم إلى منزلة القيمة المطلقة قام عليها سُلْطُن القيم في الجاهلية وأقرّها الإسلام ضمن الشعائر القدسية المحرّرة للفرد، والمطهّرة للإثم، والمكفرة من إنذار، ولهذه الأسباب استقطب مفهوم الكرم مجموعة من التصورات الملائبة إياه هي كلّها في رصيد القيم الفردية والجماعية كالإحسان، والتضحية والقدى، والإيثار، والصدقة، والهبة، والمعطاء، والسخاء، والجود ...

وبالإيهي أن يبرز الكرم معلماً من معالم الوصف في شعر أبو الطيب سواء في طرف العادلة الأيمن أو الأيسر، أي سواء أكان بروزه فخراً أو ملحاً :

أ - وكم من جبالٍ جُبِيتُ تَشَهُدُ أَنْتِي  
الجبالُ وبِحُرْ شاهِدٌ أَنْتِي البَخْرُ  
ب - وَتُحْبِي لِهِ الْمَالَ الصَّوَارِمُ وَالقَنَاسُ  
وَيَقْتَلُ ما تُحْبِي التَّبَشُّرُ وَالجَدَا

أما الأُسّ الثالث من أنس الفتورة فيتمثل في العزة، وهو مفهوم خيابي أحياناً، ولكنه ينفكّه إلى عنصري القوة والإرادة، فعزّة القوّة هي البطش، لذلك لابست مفهوم الفروسيّة فكانت من توابع الملائم والبطولات، والعزة المتأتية بالإرادة مدارها الحلم عند القدرة على البطش، وهو عنصر مؤتلف من متباليين : العزم على الشّأن والكفّ عنه في نفس اللحظة .

فمن عزّة البطش :

أ - أنا نَرْبُ النَّدَى وَرَبُ الْقَوَافِسِ  
وَسِمَامُ الْعَدَى وَغَيْظُ الْحَسَدِ

ب - بَنَاهَا فَاعْلَى وَالْقَنَّا يَقْرَعُ الْقَنَّا  
وَسُوجُ الْمَنَابِيَا حَوْلَهَا مُتَلَاطِمٌ

وَمِنْ عَزَّةِ الْحَلْمِ :

أ - وَمَا الْجَمْعُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ فِي يَدِي  
بَأَصْعَبَ مِنْ أَنْ أَجْمَعَ الْجَدُّ وَالْفَهْمَ

ب - رَأَيْتُكَ مَحْضَ الْحَلْمِ فِي مَحْضِ قُدْرَةِ  
وَلَوْ شَتَّ كَانَ الْحَلْمُ مِنْكَ الْمُهْنَدِ

مَكْذَا يَكْشِلُ الْمَجْدُ الْاجْتِمَاعِيُّ لِكُلِّ الْطَّرَفَيْنِ فِي مَلْحَمَةِ  
الْوَصْفِ الْذَّاتِيِّ الْأَخْلَاقِيِّ مَا يَبْوَثُهَا مَرْتَبَةُ الْكَمَالِ الْمُشَوِّدِ،  
وَالْكَمَالُ بِهَذَا التَّقْدِيرِ صَرِيعُ الاعتِبَارِ فِي شِعْرِ التَّنْبِيِّ فَهُوَ لِنَفْسِهِ :

- سَيَعْلَمُ الْجَمْعُ مِنْ نَسْمَةِ مَجْسُنَّا  
بَائِثِيْ خِيْرٍ مِنْ تَسْعِيَ بِهِ قَسْنَمٌ

- وَهُوَ أَيْضًا لِسِيفِ التَّوْلَةِ :

فَلَدَا الْيَوْمُ فِي الْأَيَّامِ مُثْلِكُ فِي السَّوَرَى  
كَمَا كُنْتَ فِيهِمْ أُوْحَدًا كَانَ أُوْحَدًا.

فَالْتَّفَرَّدُ لِهَذَا وَلَذَاكَ مَشْحُونُ بِالتَّفْضِيلِ الْمُطلَقِ مَا لَا يَبْغِي  
احْتِمَالًا لِغَيْرِ التَّطَابِقِ فِي الْكَمَالِ.

فَهَذَا إِذْنُ رَصِيدِ الْمَعَادَةِ الْمُتَكَافِفةِ :

سيف الدولة	المتبني	المجد الإجتماعي
+	+	النَّبَب
+	+	الْكَرَمُ
+	+	الْبَطْشُ
+	+	الْعِزَّةُ الْحَلْمُ
+	+	الْكَمَالُ

أما إذا أتينا المترابحة الأولى التي أسلفنا فنجد لها :

سيف الدولة > المتبني

وعنصر التراجع يتجمّس في المجد السياسي إذ أتى سيف الدولة السلطان، وظلّ المتبني يسعى إليه سعي الفساد خلف السراب بل سعى سيريف بصخره إلى تلّ الجبل لا يكاد يدركه حتى يقع به الصخر إلى السفح فيعاوده.

لذلك ظلّ مثل هذا البيت :

تَظَلُّ ملوكُ الأَرْضِ خَاشِعَةً لِنَسَاءٍ  
تُفَارِقُهُ هَلْكَسِي وَتَلْقَاهُ سُجَّداً

دون بديل، توفر لأحد طرف الميزنة وافتقر إلى الطرف الآخر، معنى ذلك أنّ بيته هو جندي الذي أسلفنا قد ظلّ دفين اللاؤهي، مقبوراً في القوة، لم تنفاث له شارة الخروج إلى الفعل، ولو كان له أن يكون لكان :

تَظَلُّ ملوكُ الأَرْضِ خَاشِعَةً لِنَسَاءٍ  
تُفَارِقُهُ هَلْكَسِي وَتَلْقَاهُ سُجَّداً

فسيف الدولة - في هذا التركيب المزدوج الثنائي - يقوم للمنتبي مقام المرأة يرى فيها نفسه كما كانت وكما كان يريد لها أن تكون من حيث تعكس المثل الأعلى لها.

فحصيلة المراجحة سلب في العنصر «أ» وإيجاب في العنصر «ب».

سيف الدولة	المنتبي	المجد السياسي
+	-	السلطان
+	>	الراجع

أما المراجحة الثانية فتعكس آية ما سبق إذ تقوم نقيبة للمراجحة الأولى وفيها أن :

المنتبي < سيف الدولة .

ومدار هذا الرجحان أنَّ المنتبي لمن لم ينقد زمام السلطة السياسية إلى مشيته فقد تربع على إيوان الشعر فكان له به المجد الأدبي ، وللشعر في الحضارة العربية شأن لو لا الضرورة السياسية عند انفجار الامبراطورية الإسلامية لما رضى به الفرد العربي بديلا . لهذا كلَّه قام الشعر في موازنة المنتبي مقام متنفس التعويض ، فهو الملاذ الذي يطمس به الشاعر ثغرة النقص عند خيبة الأمل ، وبديهي أن ينفرد المنتبي بسلطان الشعر عند مواجهة طرف التركيب الثنائي :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أديسي  
وأنسقت كلماتي من به حسم

وهو عين الإعجاز، لا الأدبي فحسب استناداً إلى تركيب اللفظ بالسحر الحال، ولكن الإعجاز في المضمون إذ بشره «بِسْرٍ» الأعمى والأصم».

وهذا البيت شأنه شأن البيت في المراجحة الأولى يظل دون بديل، تنسى لأحد الطرفين ولم يتثن للآخر، أي إن البيت البديل كان يمكن أن يكون عن سيف الدولة:

هُوَ الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدَبِنَا  
وَأَسْعَتْ كَلْمَاتُهُ مَنْ بَهْ صَمَمْ

فالشعر - وبه قوام التنبئي - جسر التوافق في مقابلة الرجحان ينقض السلب إذ يثبت للطرف المقابل سلباً موازياً.

فعصارة المراجحة الثانية سلب في «ب» وإيجاب في «أ»، بحيث يكون:

سيف الدولة	التبني	المجد الأدبي
-	+	الشعر
-	<	الرابع

مكناً يتبيّن لنا كيف أن الزوج «التبني - سيف الدولة» هو زوج يشكل ثنائياً تكاملياً بما يتعادل بينهما من التكافؤ والرجحان، وليس إلا شعر أبي الطيب نفسه بمضمونه التلالي ومنطقه التنظيمي يهدينا إلى هذا التكامل طالما أن كلّيهما يحمل في جملته بصلة السلب، فإذا تعاملت تعامل «السطح» في علامة الضرب مع بصلة السلب في الآخر أخصبت إيجاباً مطلقاً:

$$(-) \times (+) = (-)$$

بهذا المنظور ومن هذا الموقع تتجلّر شرعية معاملة المتبني لسيف الدولة معاملة التعلق والاتحاد بما لا يتنافى ومنتق العشق المجرد، ولم يتتجّف الشاعر لحظة عن هذا البوح رغم أنه كشف للباطن، وفي الكشف إشمار و«خيانة» :

إذا أردتْ كُمِيتَ اللُّونِ صافيةَ  
وَجَدْتُهَا وَجَبِيبُ القلبِ مفقودٌ  
ماليِّ أَكْتُمُ حَبَّاً قدْ بَرَى جَسْلِيِّ  
وَتَدَهُي حَبَّ سيفِ الدُّولَةِ الْأَمْمِ

هذا العشق الصوفي إن هو إلا اتجاد التكامل إلى الانصهار  
كمالو :

سيف الدولة	المتبني		
+	+	البعد الاجتماعي	
+	-	البعد السياسي	
-	+	البعد الأدبي	
-	-	المصيلة الفردية المصيلة الثانية	
-		+	

على هذا البناء نتبين كيف أنَّ سلسلة علامات الإيجاب سواء تراكمت في علامة الجمع (+) أو تفاعلت في علامة الضرب (×) تظل إيجاباً، بينما تجتمع بصمات السلب فتشفع بالجمع سلباً، ثم تتفاعل في علامة الضرب حصيلة السلب.

وتحصيلة الإيجاب فلا ينتج إلا سلب ، وتلك مأساة المتنبي  
أنه يحمل النقص الذي قتل لآدم وبنيه ، فجهاده جهاد الكائن  
البشري يرفض وضعه فيندش صفة الآلة كملا وإعجازا ،  
ولقد تحدّدت رؤى الشاعر في سعيه للكمال المنشود باسترجاع  
ما كان يرى نفسه حقيقا به إلا وهو المجد السياسي . فمرة  
إلهام المفارقة عند المتنبي كما أسلفنا جموع عنان الطموح إلى  
حدّ غدا معه مركبا من العلو يرفض به صاحبه الإقرار بالواقع  
والتسليم بالافتراض ، فهو إلهام شعري متمرد على الواقع لا  
يعرف الإذعان لذلك كان قطب الرّحى فيه الرفض بكل إيماناته ،  
وقبة الرفض أن يتّاله الإنسان وبه تقزّز من آدميته :

- وإنْ لَعْنَ قومَ كَانُ نَفْسَهُمْ  
بِهَا أَنْفَ أَنْ تَسْكُنَ اللَّهُمَّ وَالْعَظَمَ

- إِنْ أَكْنَ مُعْجِبًا فَعُجَبٌ عَجِيبٌ  
لَمْ يَجِدْ فُوقَ نَفْسِهِ مِنْ مَزِيدٍ

\* \* \*

إن ما انتهينا إليه إلى حد الآن من تركيب الثنائي طاغ  
على المضامين الشعرية في إلهامها وصورها الفنية قد ولد نزعة  
إلى التركيب الثنائي على المستوى اللغوي سواء في حقل  
الدلّالات، الفردية منها والتجميعية، أو في حقل النّغمات الإيقاعية .  
وأول مظهر من مظاهر التركيب الثنائي ما يمكن أن  
نصلح عليه بالتقابل المزدوج ، وهو أن يحمل البيت في  
بعضه أو كلّه عناصر تزدوج ثنائيا سواء ازدواج تضاد أو

ازدواج تطابق، سواء كان ذلك دلاليًا أو إيجابيًا، ففي البيت التالي:

جزاءُ كلٍّ قريبٌ منكمْ ملِلٌ  
وحيثُ كلٍّ محبٌّ منكمْ ضغْنٌ

إذا ما فكّناه حصلنا على خمسة أزواج، اثنان منها غير تمييزيين:

كلٌّ / كلٌّ،  
منكمْ / منكمْ،

وثلاثة منها تمييزية بالتطابق، وتطابقها ترادف يجعلها من مجال واحد:

جزاء / حظٌ  
قريب / محبٌّ  
مليل / ضغْنٌ

بحيث يكون لدينا: تعانق سداسي ينحل إلى ثلاثة مثان تترافقها فترتبطها نقطة محورية جامعة، فإذا أقمت خطأ عموديا على مفصل المصراحين وقرنت كل زوج إلى زوجه حصلت على الشكل البياني المميز.

أما في قوله:

هو الْبَخْرُ غُصْنٌ فِيهِ إِذَا كَانَ سَاكِنًا  
عَلَى التَّرَّ وَاحْلَزَهُ إِذَا كَانَ مُزِيدًا  
فَإِنَّ التَّقَابِلَ المُزدوجَ غَيْرَ تَامٍ وَلَكِنَّهُ أَيْضًا غَيْرَ مُتَعَادِلٍ

الطرفين إذ يحصل لنا من مجموع البيت زوجان تميزيان هما:

شخص فيه ≠ واحسنه  
ساكنا ≠ مزينا

ويحصل لنا زوج غير تميزيان هو:  
إذا كان / إذا كان

ويبقى أخيراً عنصران غير مندرجين في العلاقات الفنائية  
وهما:

- هو البحر،  
- على التَّرَّ،

حيث يحصل لنا تعاظل رباعي بين الصدر والعجز،  
يطرح منه ما ازدوج بلا تميز، ويبقى الثناء من المزدوجات  
إذا ربطنا بين أطرافهم حصلنا على مناظرة متناسبة بين الصدر  
والعجز.

غير أنَّ محور التَّقابل والانتظار متزاح عن نقطة الانتصاف  
مما يخلق إيقاعاً يجعل البيت إلى التدوير أقرب، ويطيل في  
نفس البيت الشعري كائناً البيت كتلة مترادفة.

وعلى نفس المنوال تقريراً يرد البيت :

وذلك أنَّ الفحول البيض عاجزة عن الجميل فكيف الخصبة السود  
حيث ينسزاح مدار التَّقابل إلى مطلع العجز فيربط تقابلها  
الزوجين :

الفحول ≠ الخصبة

## البيض $\neq$ السُّود

وتبقى بقية عناصر البيت خادمة للدلالة المشتركة دون أن تتفرق إلى علاقات ثنائية .

وقد يتحول مدار التقابل إلى منتصف العجز تماماً فلا يكون الصدر إلا مجالاً افتتاحياً لإبراز العلاقة التقابلية وذلك كما في :

صار الشخصي إمام الآيقين بهما  
فالحر  $\neq$  مستعبد والعبد معبد

وتختلف في هذا العجز روابط العناصر تقابلًا وتطابقاً على النحو التالي :

أ - الحر  $\neq$  العبد

مستعبد  $\neq$  معبد

ب - الحر // العبد (في البنية اللغوية فكلاهما صفة مشبهة أو في حكمها).

مستعبد // معبد (كذلك، إذ كلاهما اسم مفعول)

ج - الحر  $\neq$  معبد

مستعبد  $\neq$  عبد

فيكون تظاهر العبارتين على نمط التداخل المقلوب : بعض الأول في بعض الثاني، وآخر الثاني في طرف الأول، وبين العبارتين محور وسط يوزع التناظر فضلاً عن تقابل الشحنات الدلالية وتكاملها إيجاباً وسلباً كما سيأتي.

أما المظاهر الثانية من مظاهر التركيب الثنائي فيتمثل في ظاهرة التوازي سواء أكان ذلك من توازي الكتل الدلالية والمجموعات اللغوية أم من توازي العناصر اللغوية الفردية. وبموجب هذه الظاهرة يرد البيت الشعري على أحد نمطين، إما صدره مواز لعجزه من حيث إنها يحملان دلالتين متافقتين أو متكمالتين، وإما يرد البيت مجتمعة فيه عناصر متراضفة متلاحقة يردد بعضها الآخر أو ينوعه خدمة لحقل دلالي معين بسيط.

فمن النمط الأول قوله :

وَلَا أَقِيمُ عَلَى مَا لَا أَذْلُ بـ  
وَلَا أَذْلُ بـ مَا عِزْنِي بـ هِ دَرِنُ

حيث تتواءز العناصر :

أقيم // أذل (دلاليا)

أذل // أذل (نغميا)

أذل // درن (إيحائي)

ويتوازي بالغاية العنصران :

مال // عرض

ويتوازي أخيرا بالتطابق :

ولا ... به // ولا .... به

ومن نفس النمط أيضا قوله :

على قدرِ أهل العزم تأتي العزائمُ  
وتأتي على قدرِ الكرام المَكَارِمُ

فـكـلا المصـاعـين يـدـاخـلـ الـآخـرـ فـيـ الدـلـالـةـ وـيـلـابـسـهـ فـيـ  
الـبـنـيـةـ الشـعـرـيـةـ وـالـتـرـكـيبـ اللـغـوـيـ بـحـيـثـ يـتـواـزـىـ بـالـتـطـابـقـ :

على قدر // على قدر  
تأتي // تأتي

ويتوازى بالبناء المقطعي الاشتقاقي وهو ما يفضى إلى  
تطابق عروضي :

العزائم // المكارم  
كما يتوازيان بالدلالة الحافة إذ العزيمة مكرمة بوجه  
من السوجوه.

ويتوازى باقتضاء السياق كل من :

أهل العزم // الكرام  
غير أن الشاعر قد فرق التوازي الذي قام البيت عليه  
ببين :

تأتي // تأتي.  
على قدر // على قدر

بكسر في التنظيم والمدلول، فاما الذي في التنظيم فيشخص :  
العزائم / المكارم .

واما الذي في المدلول فيشخص كما أسلفنا :

أهل العزم / الكرام .

بدل :

أهل العزم // أهل الكرم .  
العازمون // الكرام .

وأما الله مل الثاني في موضوع التوازي فيشخص تجميع العناصر اللغوية، واللاحظ أن هذا التجميع يستقطبه عنصر مولد فاعل متحكم في بنية البيت عموماً، والطريف في الإلهام الشعري أن العنصر المستقطب يتوجّل بين طرفي البيت سعياً إلى الموقف الحساس المثير، فهو مرأة في طليعة الصدر :

يَمْ التَّعْلُلُ لَا أَهْلٌ وَلَا وَطَنْ  
وَلَا نَدِيمٌ وَلَا كَأسٌ وَلَا سَكَنٌ

بحيث إن العناصر الثلاثة لا رابط بينها سوى أنها تجرب عن التساؤل المطلي المحدد لبنية البيت «بم التعلل»، فهو لذلك يستقطبها فرادى كما لو كان العنصر المولد مركز دائرة شعاعية شمسية، ووقع هذه البنية أنها تجعل النفس الشعري شديد التصاعد بطيء التنازل إذ يبلغ البيت نبرته التغمية منه مطلعه ثم يتدرج انحداراً إلى أن يبلغ سفح النبرة مع خاتمه .

وقد يرد العنصر المولد المستقطب في مؤخرة البيت مع رفع خامي طفيف كما في :

أَمِينَا وَإِخْلَافًا وَغَدْرًا وَجِنَّةَ  
وَجَنَّةَ أَشْخَاصًا لُختَ لِي أَمْ مَخَازِيَا

فإذا أحللنا العنصر المولد مركز دائرة الاستقطاب وجدنا :

أن البنية اللغوية من شأنها أن تطيل نفس الصعود في البيت الشعري فلا يبلغ مداه إلا والبيت يكاد ينتهي إلى تمامه فيقع تنازل فجئي هو بمثابة السقوط الحرّ فتقع عندئذ التبرة الشعرية على مؤخرة البيت.

وقد يرد العنصر المولد متوسطاً بنية البيت فيحدث إيقاعاً معتدلاً متكافئاً، الطرفين يكون فيه الاستقطاب بمثابة محور الانتصاف كما في :

الخيلُ واللَّيلُ والبيداءُ تَعرَفُنَسِي  
والسيفُ والرَّامُ وَالقرطاسُ والقلمُ

وفي هذا البناء تتنزّل دائرة الاستقطاب منزلة المركز المنظم لانشطار التركيب الشعري.

وبالديهي أن يبني الإيقاع النغمي على التوازن المتكافئ، بحيث تتبعاً النبرة منتصف البناء فيكون مثلث متساوي الشلين، ويكون الصعود متدرجاً تدرج التنازل.

أما المظهر الثالث من مظاهر التركيب الثنائي فيتمثل في ظاهرة تفاعل العناصر الجزئية إيجاباً وسلباً، وصورة ذلك أنَّ البيت الشعري عند التنبيه كثيراً ما يشحَن متناقضات فيشتَدُ ضغطها بما يولد شحنة نهائية هي إما إقرار لمبسوط أو نقض لمفروض.

على أنَّ مبدأ ممارسة تعامل الشخصيات هو من الدقة بحيث يقتضي اعتبار المجال الدلالي : الصرير منه والضميري، كما يقتضي الاختكام إلى السياق بما ينافي إليه من دلالات حادة.

ومع ذلك فقد تتلاشى الطاقة الإيجابية أو السلبية بالطاقة المعاكِرَةُ التي هي درجة الصفر.

فلنعودنا إلى بيت أسلفناه في عنصر التقابل المزدوج :

صارَ الْخَصِيُّ إِمامَ الْآيَقِينِ بِهَا  
فَالْحَرَّ مُسْتَعْبَدٌ وَالْعَبْدُ مُجْبُودٌ

للاحظنا أنَّ التَّرْكِيبَ الثَّنَائِيَّ مُنتَظَمٌ إِيجَاباً وَسَلْبَاً بِحِيثُ :

الخاصيَّ	-	}
إِمامٌ	+	

الحرَّ	+	}
مُسْتَعْبَدٌ	-	

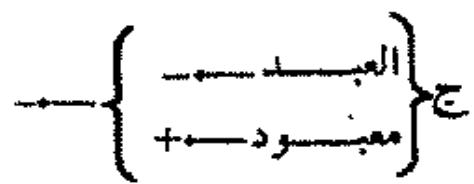
العبدُ	-	}
مُجْبُودٌ	+	

فإذا اعتبرنا أنَّ كُلَّ زوجٍ من هذِه الأَزْوَاجِ التَّلَاثَةِ هو فِي تَفَاعُلٍ دَاخِلِيٍّ بِحِيثُ يَرْضَعُ إِلَى عَلَامَةِ الضَّربِ (×) كَانَتْ حَصِيلَةُ كُلِّ زوجٍ سَلْبَاً مَتَّأْتِيَّا مِنْ ضَرَبٍ مُوجِبٍ فِي سَالِبٍ بِحِيثُ يَكُونُ :

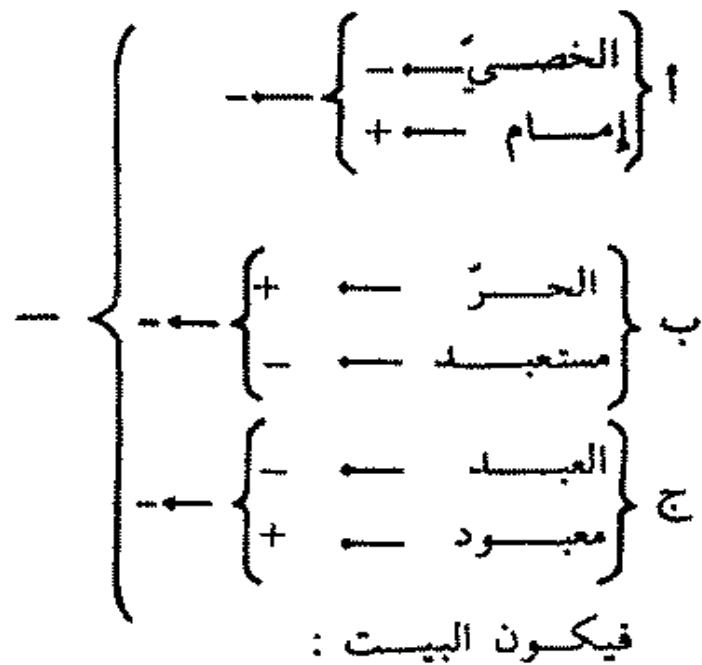
الخاصيَّ	-	ا }
إِمامٌ	+	

الحرَّ	+	ب }
مُسْتَعْبَدٌ	-	



فإن نحن استطردنا متبعين حصيلة البيت رجعنا إلى مبدأ التراصف من حيث إن البيت كتل دلالية متجمعة وطبقتنا قاعدة القسم فتكون حصيلة الجمع بين العناصر السلبية الثلاثة سلباً نهائياً، وهو محظوظ حال البيت مضموناً ومنطوقاً:



صار الشخصي إمام الآبقين بها فالحرز مستعبد والعبد معبود

$$+ - + 0 0 0 - 0 \underbrace{-}_{-} \quad \text{فـ} \quad \underbrace{\text{ـ}}_{-}$$

فالحصيلة السلبية (-) عقلنة رياضية لمفهوم الهجاء في التصور الأدبي وقد ورد البيت هجاء، مثلما أنَّ الحصيلة الإيجابية قد تعقلن مفهوم الفخر أو المدح ففي البيت:

· ولا أقيم على مال أذل به ولا أذل بما عرضي به درن ·  
نقف على الشُّخنات التالية :

أنيم	$\Leftarrow$	+ إذ هو فعل للإبقاء والوجود،	من حيث هي نفسى،	لا
مال	$\Leftarrow$	+ لأنه يتنزّل سوسيولوجياً منزلاً الإيجاب،	أنيم	$\Leftarrow$
أذل	$\Leftarrow$	- والشحنة السلبية صريحة على سلم القيم المعمارية،	مال	$\Leftarrow$
درن	$\Leftarrow$	- والسلب في هذا العنصر أخلاقيًّا اجتماعيًّا.	أذل	$\Leftarrow$
عرضي	$\Leftarrow$	+ والإيجاب إيجابيًّا حب منبع اللذة،	درن	$\Leftarrow$
		وهو عنصر حياديٌّ مجرداً، وإيجابيٌّ في السياق،	عرضي	$\Leftarrow$
		ولا يغيّر التبادل من نتيجة التعامل.		

فيكون الصدر ذا حصيلة إيجابية يارضاخ العلامات إلى مبدل الشرب (×).

ولا أقيم على مال أذل به  

$$\overbrace{0 \ 0 \ 0/+}^+ - 0 \ 0 +$$

كما يكون العجز إيجاباً في حصيلته بنفس التعامل:

ولا أذل بما عرضي به درن  

$$\overbrace{- 0 \ 0 \ 0/+}^+ - 0 \ 0 +$$

ويتعامل الصدر والعجز في تجمع إضافي فينتج الإيجاب:

و لا أقيس على مال أذل بـ      ولا أذل بما عرضني به درن  


و قد تتشعب العناصر الضاغطة في البيت إذ يجابا و سلبًا لتحدث  
الضلعية المتغيرة كما في الشكوى وهي «رثاء» للذات الحاضرة :

قليلٌ عاليٌ سقِيمٌ فـ ٠ فـ ١  
كثيرٌ حاسديٌ صعبٌ مراميٌ

فلدينا إذن :

قليل ← - حسب معيار الكم ،  
عاليٍ ← + إذ هو منشود المريض ،  
سقِيم ← - وهو رمز المرض موضوع الشكوى ،  
فـ ٠ ← فـ ١  
كثير ← +  
حاسدي ← -

صعب ← + إذ كرس اللفظ على سلم التقييم للذلة على  
الرفعة وعلو الشأن ، على أنّ اللفظ نفسه قد  
يخصّصه سياق آخر إلى السلب كما لو قلنا «ملك  
صعب» في معناه المادي كالطريق في الجبل .

مرامي ← + وهو غائية الطموح المنشود  
عندئذ نتبين كيف تحدث الكلمة الثلاث الأولى شحنات  
سلبية بالتعامل حسب علامة القراءب ( X )

قليل عائدي

سقِمْ فُوَادِي

كثير حاسدي

تـ  
ـ  
ـ

ـ  
ـ  
ـ

ـ  
ـ  
ـ

ثم ندرك كيف تجتمع الكل الثلاث لفرز سلبا حسب  
نكتل الإضافة (+) وندرك من ناحية أخرى كيف تنسج الكتلة  
الرابعة ليجساها :

صعب مرامي

ـ  
ـ  
ـ

فإذا تضاربت الكتل الثلاث الأولى مع الكتلة الرابعة حصل  
السلب، وهو مدار الشكوى ورثاء النفس :

قليل عائدي سقم فوادي كثير حاسدي صعب مرامي

ـ  
ـ  
ـ

ـ  
ـ

ـ  
ـ

\* \* \*

تسلك نماذج من التركيب الثنائي في بناء شعر المتنبي  
ولدها — حسب ما صادرنا عليه — التركيب التقابلية في المضامين  
المجسدة خارج الشعر والمضمنة إياه، وما سقنا ما سقناه إلا مقاربة،  
وحلّ المقاربة أن يعتمد منهج علمي لا يشك في صلاحيه ذاتياً  
ولكن لا يجزم بخوب نتائجه سلفا عند تطبيقه في الظرف

الممتن للعمارة، على أننا قد نتجرأ على تقرير أن التراكيبات البنائية في شعر المتنبي لا يمكن أن يحكم سرّ شعريتها إلا من موقع إن لم يكن لسانياً محسناً، فلا أقلّ من أن يحكم إلى المنظور الغوري بمعاصره الموضوعية وتشكيلاته العقلانية.

كذا يتثنى استقراء الخصائص الفنية أو ما يصطلط عليه جزافاً بالأسلوب الشعري، وكذا يمكن استعراض عينات من المحاكاة التخيالية كما في:

كَفَىْ بِكَ دَاءَ أَنْ تُرِيَ الْوَتَ شَافِيَا  
وَخَبْتُ النَّسَابَا أَنْ يَكُنْ أَمَانِيَا

أو في:

بِنَاهَا فَاعِلٌ وَالقَنَا يَقْرَعُ الْقَنَا  
وَمَوْجُ النَّسَابَا حَوْلَهَا مُتَلَاطِسٌ

وكذلك استعراض ظاهرة التّقفيّة الدّاخليّة أو ما اصطلط عليه البلاغيون بالترصيح كما في:

ا) فِي تَاجِهِ قَمَرٌ فِي ثَوْبِهِ بَشَّارٌ  
فِي دِرْعِهِ أَمَدٌ تَدْسِي أَظَافِرُهُ

ب) قَلِيلٌ عَالِدٌ سَقْمٌ فَسَوْادِي  
كَثِيرٌ حَاسِدٌ صَعْبٌ مَرَامِسٌ

ج) أَنَا تِرْبُ اللَّذِي وَرَبُّ الْقَوَافِي  
وَسِهَامُ الْعَدَى وَغَيْظُ الْحَسَودِ

د) يضربُ أني الهماتِ والنصرُ غائبٌ  
وَسَارَ إِلَى اللَّبَاتِ وَالنَّصْرُ فَسَادٌ

\* \* \*

أفضل الثالث  
مع الجَاحظ

البيان والتبين.

بين منهج التأليف  
ومقتنيين الأسلوب.



## مع الجاحظ

### «البيان والتبيين» بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب

أحسن تقدير جديده :

يتبوأ الجاحظ في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية منزلة مزدوجة : هي منزلة تاريخية شهد لها بها معاصره ومن تبعهم من أعلام الفكر العربي الإسلامي ، ثم هي منزلة حضارية وثقافية إذ ما فتئت كتبه تمدّ الدارسين المعاصرين بمعين من الاستقراءات والتحليلات والاستنباطات قد يعسر علينا اليوم إدراجها ضمن مسالك الاختصاص في المعرفة البشرية حسب متصوراتنا الذهنية المعاصرة ، ففي مؤلفات الجاحظ مادة لسن يؤرخ للفرق الدينية والمذاهب الفلسفية والتيارات «الإيديولوجية» ، وفيها كذلك مادة تخصّ الباحث في خصائص التفكير العربي منذ ازدهار حضارته العباسية فضلاً عما في تلك المؤلفات من مادة غزيرة لمؤرخي الأدب والنقد وسائر العلوم اللسانية والجمالية ، ولعل هذه الغزارة مع التنوع الشمول هي التي دفعت بعض الباحثين المحدثين إلى اعتبار الجاحظ رائد مدرسة أطلقوا عليها اسم المدرسة الإنسانية مع ما في المصطلح

من أبعاد تعاطفية ذات منزع أخلاقي. ولعلنا لا ننجازف إن نحن اعتبرنا أنَّ الجاحظ خير من مثل في تاريخ الحضارة الإسلامية التيار الشمولي في دراسة الظواهر المتصلة بالإنسان، وهو التيار الذي استقرَّتْ اليوم أُسسه فغدا مزيجاً من التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الأجناس البشرية وعرف في المدرسة الأمريكية بالانثروبولوجيا.

\* \* \*

والمصادر التي ترجم فيها أصحابها للجاحظ تكاد تجمع على أنه توفي سنة ٢٥٥هـ ولكنها مختلفة في تحديد سنة ميلاده إلا أنها تتفق على حصرها في العقد السادس من القرن الثاني بين سنتي ١٥٠هـ و١٥٩هـ<sup>(١)</sup>. فالجاحظ قد عاش إذن في النصف الثاني من القرن الهجري الثاني والنصف الأول من القرن الثالث وهي فترة واكبت نمو الدولة العباسية فاكتمالها فازدهارها حين أصبحت الحاضرة الإسلامية معيناً خصباً لتمثل التيارات الفكرية الأجنبية على اختلافها وتبنيتها.

\* \* \*

ولحسن كأن كتاب «الحيوان»<sup>(٢)</sup> خير ما يمثل المصنفات

(١) باقوت الحسو : معجم الأدباء ، مطبوعات دار المأمون - مصر (ج ١٦ ص ٧٤).

الشريف المرتضى : أمالي المرتضى . ط ١ . دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٥٤ ، (ج ١ - ص ١٩٤).

أبو البركات الأنباري : نزهة الألباء في طبقات الأدباء . تحقيق عطية عامر ، ط ٢ ستو كهوم ١٩٦٢ . (ص ١١٨ - ١٢٠).

المخطيب البغدادي : تاريخ بغداد - دار الكتاب العربي - بيروت (ج ١٢ - ٢٢٠ - ٢١٢ ص ١٢).

(٢) تحقيق على الطبعة الثانية ، تحقيق عبد السلام محمد هارون - القاهرة - ١٣٥٧هـ .

العلمية لدى الجاحظ فإن كتاب «البيان والتبيين»<sup>(٣)</sup> يجسم قطب التأليف الأدبي، بل به أولاً، وببعض الكتب الأخرى ثانياً عرف الجاحظ الأديب، وربما من المسلم به أنَّ الجاحظ ألف كتاب «البيان والتبيين» في آخريات حياته، إلا أنَّ الدارسين ولا سيما المحققين منهم يتسمون بشيء من الحيرة عن نسبة هذا الكتاب زمنياً إلى كتاب الحيوان<sup>(٤)</sup>، فالجاحظ يذكر في كتاب الحيوان (٤٠٨-٤٠٩) كيف أصيب بمرض الفالج - وهو يؤلف كتابه ذاك - وكيف اشتدَّ وقع الداء عليه حتى كاد يتحول دون إتمامه، ثم إنَّ بعض المصادر تذكر من جهة أخرى أنَّه أصيب بالفالج في آخر حياته<sup>(٥)</sup> غير أنها نرى الجاحظ مع ذلك كله يذكر في «البيان والتبيين» كتاب الحيوان في ثلاثة مواضع متفرقة :

١ - في حديثه عن اقتلاع الثنياً حيث يقول «وفي هذا كلام يقع في كتاب الحيوان» (٦٠-٦١).

ب - عند حديثه عن وصف الشُّعراء لزينة النساء : «وهذان أعميان قد اهتديا من حقائق هذا الأمر إلى ما لا يبلغه تمييز البصير، ولبشرار خاصة في هذا الباب ما ليس لأحد، ولو لا أنه في كتاب

(٣) الطبعة الثالثة ، نفس المحقق ، القاهرة ١٩٦٨ .

(٤) انظر : مقدمة المحقق إلى كلا الكتابين ، على أن بعض الدارسين يتجاوزون الوقوف عند هذا المشكل مع جرم مسبق بأنحر البيان عن الحيوان وهو إقرار لا يخلو من مجازفة .

انظر : عبد العزيز عتيق : تاريخ البلاغة العربية - لبنان ١٩٧٠ ، ص ٥٨ .

(٥) تاريخ بغداد ، ج ١٢ ، ص ٢١٤ .

انظر أيضاً ابن العماد الخليل : شذرات الذهب ، القاهرة ١٣٥٠ هـ (ج ٢-ص ١٢٢).

الحيوان أليق وأذكي للذكر ناه في هذا الموضع . (٢٢٥-١) .

ج - « كانت العادة في كتاب الحيوان أن أجعل في كل مصحف من مصاحفها عشر ورقات من مقطوعات الأعراب ونواودر الأشعار (...) فأحببت أن يكون حظّ هذا الكتاب في ذلك أوفر إن شاء الله » (٣٠٢-٣) .

ومقابلة هذه المعطيات بعضها إلى بعض تستوقف الباحث قليلاً قبل الاستنتاج ، ولا شك أنّ حيرة المحققين تعزى إلى أنهم يحاولون أن يفصلوا فصلاً زمنياً واضحاً بين فترات تأليف الجاحظ لكتبه منطلقين في ذلك من فرضية « ما قبلية » بمبروكها لا يقبلون ازدواج مصنفين في فترة زمنية مَمَا : كليّاً أو جزئياً ، ونحسن تمييل إلى القول بأنّ الجاحظ قد بدأ في تأليف الحيوان مبكراً ثم إنّه شرع في تأليف « البيان والتبيين » ولمّا يتمّ الكتاب الأوّل ، فيكون الكتابان قد اشتراكاً في فترة زمنية هي تلك الفترة التي حلّ بالجاحظ فيها داء الفالجع . ولعلّ التنصّ الوارد في البيان (٢٢٥-١) يدلّ على أنّ الجاحظ يتحدث عما يعتزم ذكره في كتاب الحيوان أكثر مما يدلّ على أنه ذكره بعد .

فإذا سلّمنا بأنّ « البيان والتبيين » هو من آخر ما ألف الجاحظ أدركتنا ما له من قيمة نوعية ينميّز بها عن سائر مؤلفاته ، فهو حصاد عمر طويل انقضى في البحث والتصنيف ، وهو ثمرة تمثّل ثقافيّ طويل المدى وتجريد فكريّ بعيد الأغوار ، أمّا موضوع الكتاب فهو - كما تملّيه مبدئياً عبارة « البيان والتبيين » - بحث في خصائص التعبير البين ، أي في صناعة

الكلام، وما تمتاز به اللغة من طاقات الإبلاغ والإفصاح. والكتاب قد صنعته، إلى جانب التوازن الفنى الأدبى، دوافع علمية مذهبية إذ يبدو أن المتكلمين - والجاحظ أحد أعلامهم - قد كانوا أشد الناس عنابة بخصائص الكلام البليغ لاعتمادهم على صياغة المفظ وأفانين تصريفه في مناظراتهم ومساجلاتهم.

وللكتاب غاية لعلها هي التي حرّكت الجاحظ إلى تأليفه وتمثل في الرد على الشعوبية ردًا صريحاً، وضمنياً في أغلب الأحيان فقصد بذلك إلى إبراز الطابع الذي انفرد به حضارة العرب فتميّزوا به عن غيرهم من ذوي الحضارات الأخرى ولا سيما الفارسية منها. وما هذه السمة المميزة إلا «البلاغة والفصاحة».

ولا شك أن اثناء كتاب «البيان والتبيين» على هذه الشرعة الدفاعية هو الذي يوأه منزلة مرموقة لدى مؤرخي العلوم اللغوية والأدبية فاعتبر الجاحظ بذلك - وما زال - «مؤسس علم البلاغة العربية» على ما في ذلك من عفوية في الاستخلاص توهم بضرر من التولد الثقائى في نشأة العلوم<sup>(١)</sup>.

والناظر في مادة الكتاب يدرك أنها نسيج مزدوج: هي منتقى ثقيرية إسلامية تتخللها تعليقات واستطرادات شخصية. وهكذا ينطلق الجاحظ من نصوص أدبية ودينية - شعرية ونشرية - فيحاول أن يصوغ لنفسه نظرية في «البلاغة».

(١) انظر: شوق ضيف: البلاغة، تطور وتاريخ، ص ٥٧-٥٨.

عبد العزيز عتيق: تاريخ البلاغة العربية، ص ٥١.

ولحسن كان حظُّ «البيان والتبيين» في إرساء قواعد علم البلاغة غير قليل فلأنَّ حظه الأوفر إنما استفاه من كونه كتاب أدب ولا يكاد أحد من القدماء أو المحدثين - نصيراً لأبي عثمان أو خصيماً عليه - يشكُّ في شرعية هذه المنزلة الجاحظية في بلورة مفهوم «الأدب» عند العرب حتى أصبحت شهادة ابن خلدون في ذلك رمزاً لحقيقة عرفية قارةً . فإذا ما تسامل الدارس المعاصر عن مقومات هذه المنزلة «المطلقة» دون أن يشكُّ سلفاً في شرعيتها جزم بأنَّ كتاب «البيان والتبيين» إنما حدد مفهوم الأدب بمنتهجه قبل كلِّ شيء حتى أصبح نموذج العرب في منهج التأليف الأدبي استطراداً، وتحرراً من قيود وحدة الماضي . والغاية القصوى في كلِّ ذلك لا «الأخذ من كلِّ شيء بطرف» بل تقليل شتات الأطراف من كلِّ الأشياء تقديماً مزيفاً خطيبطاً مما قد يتراهى للقارئ المعاصر ضرباً من «الغوصى»، فإذا جلَّ التقاد قدّيماً وحديثاً يسلُّمون بأنَّ ذلك المسلك في التأليف هو أنسٌ من أنس الأدب العربي .

والاستقرار الموضوعي لحكم هؤلاء النقاد يفضي إلى حقيقة واحدة هي أنهم، قديماء ومحدثين، يسلُّمون بأنَّ الجاحظ قد قصد إلى ذلك المسلك قصداً<sup>(٧)</sup>، وهذا التقدير على وجه التحديد

(٧) انظر : المسعودي : مروج الذهب (ج٤-ص٤٧) .

ابن رشيق : العبلة (ج١-ص٢٢٧) .

مصلحي الشكرة : «مناهج التأليف عند العلماء العرب : قسم الأدب» بروت ١٩٧٢ ص ١٧٣-١٧٤ .

عبد العزيز عتيق : تاريخ البلاغة العربية ، ص ٥٣ . ولم يشدَّ المستشرق شارل ب والا عن هذه النظرية - انظر بفصله في دائرة المعارف الإسلامية (اللسان الفرنسي) الطبيعة الجديدة (المجلد ٢ - ص ٣٩٧) حيث يهرز ذلك بعبارة «الغوصى المقصودة» .

هو الذي يتراوئ لنا نوعاً من التفسير التوفيقى الأحق بعد الحديث، فنحسن ما إن نتجاوز الأحكام الخارجية التي سنها القلماء وغير القدماء حتى نقتصر بأنَّ النُّقد الباطنى للكتاب يفضى بنا إلى الجزم بعفوية تلك الظاهرة، بل لعله يسمح لنا بأن نزعم أنَّه يلاحظ لو استطاع أن يصنف كتابه تصنيفاً أكثر إحكاماً لما تردد في ذلك، وإننا لا نكاد نشك أنَّه قد حمل على ذلك المثلث وهو راغب عنه !.

إنَّ أول ما يطالعنا به كتاب «البيان والتبيين» هو أنَّ لصاحبه إحساناً واضحـاً بضرورة إدراك منهـج مـحـكـم إـحـكـاماً نـهـائـياً، فهو فضلاً عن تقسيـم كـتابـه إـلـى أـجزـاء مـقـصـودـة الفـوـاصـلـ، ثـم إـلـى أـبـوـاب صـرـيـحة الحـدـودـ، يـضـع لـجـلـ القـصـول عـنـاوـينـ فـيـهاـ من التـجـريـدـ والـشـمـولـ ما يـجـعـلـهاـ مـحرـكاـ دـلـائـىـ لـكـلـ المـادـةـ فـيـ .ـالـحـامـلـ لـلـعـنـوانـ كـماـ فـيـ «ـبـابـ الـبـيـانـ»ـ (ـ٧٥ـ١ـ)ـ وـكـماـ فـيـ «ـبـابـ»ـ القـولـ فـيـ المـعـانـيـ الـظـاهـرـةـ بـالـلـفـظـ الـمـوجـزــ (ـ٢١ـ٠ـ)ـ ثـمـ إـنـ المؤـلـفـ عـلـىـ بـيـنـةـ مـنـ دـقـاقـقـ الـأـبـوـابـ الـتـيـ يـعـتـزـمـ طـرـقـهاـ قـبـلـ أـنـ يـصـلـ إـلـيـهاـ مـنـ قـرـيبـ أوـ بـعـيدـ، وـالـمـواـطنـ فـيـ ذـلـكـ عـدـيـدةـ مـنـشـابـكـةـ لـعـلـ الـوقـوفـ عـلـ بـعـضـهاـ يـصـوـرـ مـاـ نـسـتـدـلـ بـهـ عـلـ مـسـتـدـلـهـاـ الـمـنهـجيـ دونـ اـسـتـقـضـاءـ شـوـارـدـهـاـ.

فـمـنـ ذـلـكـ قـوـلـهـ :ـ «ـوـمـنـ الـخـطـبـاءـ الـشـعـرـاءـ عـلـىـ بـنـ إـبرـاهـيمـ أـبـنـ جـبـلـةـ بـنـ مـخـرـمـةـ، وـيـكـنـىـ أـبـاـ الـحـسـنـ، وـسـنـذـكـرـ كـلـامـ قـسـ أـبـنـ سـاعـدـةـ وـشـانـ لـقـيـطـ بـنـ مـعـبدـ، وـهـنـدـ بـنـتـ الـحـسـنـ وـجـمـعـةـ بـنـتـ حـايـسـ وـخـطـبـاءـ إـيـادـ إـذـاـ صـرـنـاـ إـلـىـ ذـكـرـ خـطـبـاءـ الـقـبـائـلـ إـنـ شـاءـ اللهــ»ـ (ـ٥٢ـ١ـ)ـ وـقـوـلـهـ :ـ «ـإـذـاـ صـرـنـاـ إـلـىـ ذـكـرـ مـاـ يـحـضـرـنـاـ مـنـ تـسـمـيـةـ

خطباء بني هاشم وبلغاء رجال القبائل قلنا في وصفهم على حسب حالهما والفرق الذي بينهما، ولأننا عسى أن نذكر جملة من خطباء الجاهليين والإسلاميين والبلوئيين والحضربيين، وبعض ما يحضرنا من صفاتهم وأقدارهم ومقاماتهم». (٩١-١)، قوله : «وهذا الباب يقع في كتاب الجوارح، وهو وارد عليكم إن شاء الله بعد هذا الكتاب» (٩٤-١) <sup>(٨)</sup>.

على أن الجاحظ لا يبدو فحسب واعياً بتصنيف أبوابه كما في قوله : «إِنَّمَا تَقُولُ فِي كُلِّ بَابٍ بِالْجَمْلَةِ مِنْ ذَلِكَ الْمَذْهَبِ إِذَا عَرَفْتُمْ أَوْلَى كُلِّ بَابٍ كُنْتُمْ خَلْقَهُ أَنْ تَعْرَفُوا الْآخِرَ بِالْأَوَّلِ وَالْمَصَادِرِ بِالْمَوَارِدِ». (٢-٣٠) وإنما هو واع بداولع هذا التصنيف مما يبرز صريحاً في بعض المواطن : «وَكَانَ فِي الْحَقِّ أَنْ يَكُونَ هَذَا الْبَابُ فِي أَوْلَى هَذَا الْكِتَابِ وَلَكُنَّا أَخْرَنَا لِبَعْضِ التَّدْبِيرِ». (١-٢٦).

ويطفو هذا الوعي التنهجي على سطح التأليف فيتجاوز مادة الكتاب الواحد مما كان الجاحظ بقصد تأليفه ليصبحوعي المقارنة بما في بعض كتبه الأخرى <sup>(٩)</sup>.

\* \* \*

تلك بعض أبعاد إدراك الجاحظ لضرورة اتباعه كتابه على منهج عقلاني إلى حد بعيد وهو ما يثبت لنا سعيه إلى إحكام

(٨) ثالث ذلك بما ورد في كتاب الحيوان (ج ٥-ص ١٥٦-١٥٧).  
(ج ٦-ص ٩٠٧، ٩٠٥).

(٩) راجع (ج ١-ص ٢٢٥).

التصنيف بما يرضيه أولاً، وبما يمكنه من تشريح القاريء في تمثيله إلى حد الاقتناع ثانياً، غير أن لهذا الوعي حدوداً تجعله إلى الإدراك الغامض أقرب منه إلى الإحكام التفصيلي، فذاك الجاحظ نفسه - وقد رأيناه يستنكر من أن يورد في «البيان والتبيين» خبرا ذكره في كتاب «الحيوان» مصرياً بأن السبب في ذلك إنما هو اجتناب التكرار - نراه في كل كتابه لا يكاد يجاوز بعض الصفحات حتى يكرر خبرا أو حديثا أو شعراً وحتى التوادر والملع مما إذا تكرر فقد سنته العميزة وغايتها المنشودة، وإذا رجعنا إلى بعض مواطن التكرار وفحصنا المسافات الفاصلة بينها من حيث المجال اللساني العام للأثر كدنا نجزم أنه تكرار «لا إرادي».

وفي الصفحة السابعة من الجزء الأول يورد الجاحظ خبراً عن ابن البختكان الحكيم الفارسي الذي نعلم أنه راوي قصة كليلة ودمنة وكيف ترجم من كتب الهند، فيقول: «وقيل لبزر جمهر بن البختكان الفارسي: أي شيء أستر للعي؟ قال: عقل يحمله، قالوا: فإن لم يكن له عقل. قال: فمال يسره، قالوا: فإن لم يكن له مال. قال: فإنخوان يعبرون عنه، قالوا: فإن لم يكن له إخوان يعبرون عنه، قال: فيكون عيناً صامتاً، قالوا: فإن لم يكن ذا صمت. قال: فموت وحى غير له من أن يكون في دار الحياة».

ثم يعاود الجاحظ الخبر في (ص ٢٢١) من الجزء نفسه. بما لا يختلف إلا في بعض جزئيات الصياغة مما يدل على أنه لم يكن يحتمل

إلى جذادات مكتوبة أو قصاصات مبوبة وإنما سنته الرئيس ذاكرته .

يقول أبو عثمان : «وقال كسرى أتو شروان لبزد جمهر : أي الأمياء خير للمرء العي؟ قال : عقل يعيش به ، قال : فلان لم يكن له عقل؟ قال : فلإخوان يسترون عليه ، قال : فلان لم يكن له إخوان؟ قال : فمال يتحبّب به إلى الناس ، قال : فلان لم يكن له مال؟ قال فعي صامت ، قال : فلان لم يكن له؟ قال : فصوت مرتعن ..»

وكذلك يفعل الجاحظ بشعره وصف جارية لكتابه أورده في الجزء الأول مرتين بفوارق حارضة لم تكن مقصده من التكرار ، وإنما الأمر على ما نتبين ترديد غير واع لبعض ما في مخزون الحافظة : الحاملة بحمل المسوغات ، والمنطلقة انتلاق التدوين والروايات (ص ٧٣) «وقال بعض الشعراء في أم ولده ، يذكر لكتبتها : أول ما أسمع منها في السحر تذكيرها الأنثى وتأنيث الذكر والسوءة السوآء في ذكر القمر .»

وفي صفحة ١٦٥ :

«وقال الشاعر يذكر جارية له لكتابه :

أكثر ما أسمع منها بالسحر تذكيرها الأنثى وتأنيث الذكر والسوءة السوآء في ذكر القمر .»

وإذا تواجهت هذه الظاهرة بين دفتري الجزء الواحد من «البيان والتبيين» فلأن ترد متراوحة بين جزء وآخر أولى ، وهو ما لا يعدمه الفاحص بالمقارنة . من ذلك ما جاء (٢٧٥-١) :

«أبو الحسن قال : سمعت أبا الصعدي الحارثي يقول :

كان الحجاج أحمق، بني مدينة واسط في بادية النبط ثم حماهم دخولها، فلما مات دلفوا إليها من قريب.»

وما جاء (٤-١٨) :

«قال أبو الحسن: سمعت أبا الصعدي الحارثي يقول: كان الحجاج أحمق، بني مدينة واسط في بادية النبط ثم قال لهم: لا تدخلوها، فلما مات دبوا إليها من قريب».

وكل الفوارق لا تعلو توازنا بين متراوفين، أو مقابلة بين مقدم ومؤخر على حد ما في الخصال التي يكون قبحها في بعض الناس أشد من قبحها في الآخرين يورد الجاحظ من أمرها في مضر بين متباuden، أولئما بقوله (٩٦-٤) :

«وكانوا يقولون: عشرة في عشرة هي فيهم أقبح منها في غيرهم: الصيق في الملوك، والغدر في ذوي الأحساب، وال حاجة في العلماء، والكذب في القضاة، والغضب في ذوي الالباب، والسفاهة في الكهول، والمرض في الأطباء، والاستهزاء في أهل البؤس، والفخر في أهل الفاقة، والشح في الأغنياء.. وثانيهما بقوله (٢٤٦-٣) : «وقالوا: عشر خصال في عشرة أصناف من الناس أقبح منها في غيرهم، الصيق في الملوك، والغدر في الأشراف، والكذب في القضاة، والخداعة في العلماء، والغضب في الأبرار، والحرص في الأغنياء، والسفه في الشيوخ، والمرض في الأطباء، والزهو في القراء، والفخر في القراء.. وما بين النصين من فروق دلالية ولغویة يؤكد ما نزعمه من تلقائية التدوين وعفویة تعامل حضارة الحفظ والذاكرة مع فجر حضارة القلم والصحف».

على أن مواطن التكرار كثيراً ما تتقرب تقارباً غريباً لا يفسره إلا كونه غير إرادي، ففي مسافة ما بين ثلاث صفحات نقرأ: «وقيل لابن المقفع في ذلك، فقال: الذي أرضاه لا يجيئني، والذي يجيئني لا أرضاه» (٢٠٨-١)، ونقرأ: «وقيل لابن المقفع: ألا تقول الشعر؟ قال: الذي يجيئني لا أرضاه، والذي أرضاه لا يجيئني» (١-٢١٠).

وفي مواطنين آخرين لا يفصل بينهما أكثر مما فصل السابقين يرد: «أوصى عبد الملك بن صالح ابنا له فقال (...)  
لا يكبرن عليك ظلم من ظلمك فإنه إنما سعى في مضرته  
ونفعك». (٩٤-٤)، ثم يرد: «وقال عبد الملك بن صالح: لا يكبرن  
عليك ظلم من ظلمك فإنه إنما سعى في مضرته ونفعك». (٤-٩٦).

وأغرب من هذا وذلك أن يتكرر الخبر على مسافة أسطر هي دون العشرة عدداً، فيرد ذكره في مواطنين متقاربين كائنة  
ما يكون التقارب، صادف أن آخر جتمهما الطباعة على صفحتين متلاقيتين، وليس بعيداً من الظن أن يكون الجاحظ قد حير  
الخبر مرتين على صحيفة واحدة مما كان يخطّ عليه.

يقول (٣٦-١): «وقد كانت لغة محمد بن شبيب التكلم، بالغين، وكان إذا شاء أن يقول عمرو، ولعمري وما أشبه ذلك على الصحة قاله، ولكنه كان يستثقل التكليف والتهيئ لذلك، فقلت له: إذا لم يكن المانع إلا هذا العذر فلست أشك أنك لو احتملت هذا التكليف والتبيئ شهراً واحداً لأنك كان يستقيم». ويقول في الصفحة الموالية: «وكانت لغة محمد بن شبيب التكلم، بالغين، فإذا حمل على نفسه

وَقَوْمٌ لَسَانُهُ أَخْرَجَ الرَّاءَ عَلَى الصِّحَّةِ فَتَأْتَىٰ لَهُ ذَلِكُ . وَكَانَ يَدْعُ  
ذَلِكَ اسْتِقْالًا ، أَنَا سَمِعْتُ ذَلِكَ مِنْهُ .

\* \* \*

وَمِنْ مَظَاهِرِ حَلُودِ الْوَعِيِّ الْمُنْهَجِيِّ مَا نَلَاحَظُهُ مِنْ تَبَاعُدٍ  
مَا حَقَّهُ التَّعَاقِبُ الْمُبَاشِرُ ، وَمَا يَتَسَنَّىُ الإِسْتِدَالَالُّ بِهِ عَلَى ذَلِكَ  
لِيَرَادُ الْجَاحِظُ رَأِيَا لِلْعَنَابِيِّ فِي الْبَلَاغَةِ فِي (ص ١١٣) مِنَ الْجَزْءِ  
الْأَوَّلِ ثُمَّ لَا يَعْلُقُ عَلَيْهِ إِلَّا فِي (ص ١٦١) .

وَإِلَى مَا ذَكَرْنَا يَنْضَافُ ضَمِنْ مِنْهُجِ التَّأْلِيفِ نَمْطٌ يَعْتَرَضُهُ  
الْقَارِئُ مِنْ حِينٍ إِلَى آخِرٍ وَيَتَشَبَّهُ فِي تَقْطُّعِ حِلْمِ التَّأْلِيفِ  
بِضَربِ مِنَ الْاسْتِشَافِ عَنْ طَرِيقِ بِسْمَةٍ أَوْ افْتَاحِ دُعَائِيٍّ دُونَ  
أَنْ يَكُونَ فِي مَضْمُونِ الْكَلَامِ ، السَّابِقُ مِنْهُ وَالْأَخْرَى ، مَا يَدْعُو إِلَى ذَلِكَ أَوْ  
يَبْرُرُهُ ، وَكَثِيرًا مَا انْسَاقَ الْمُحْقَقُ مَعَ الْمُؤْلَفِ فَجَسَّمَ ذَلِكَ بِاسْتِهلاَلِ صَفْخَةٍ  
جَدِيدَةٍ<sup>(١)</sup> . وَمَنْ يَلْدُرِي لِعَلَّ تِلْكَ الْمُفَاصِلِ إِنَّمَا هِيَ لِحَظَاتِ اسْتِشَافٍ  
زَمْنِيٍّ بَعْدَ رَاحَةٍ مِنَ الْوَقْتِ فِي لِيْلَةَ أَوْ أَسْبُوعٍ أَوْ بَعْضِ الزَّمْنِ الْمُمْتَدَّ .

وَلِبَعْضِ تِلْكَ الْأَسْبَابِ نَرِي الْجَاحِظُ يَسْتَدِرُكَ مِنْ حِينٍ  
إِلَى آخِرٍ عَلَى نَفْسِهِ فَيَحَاوِلُ أَنْ يَرْجِعَ مَسَالِكَ الْقَوْلِ إِلَى الْإِنْتِظَامِ  
الَّذِي كَانَ يَرْتَشِيهِ ، وَهَذِهِ الْاسْتِدَارَاكَاتُ مُطْرَدَةٌ فِي الْكِتَابِ إِلَى  
حَدَّ التَّوَاتِرِ ، وَمِنْ مَوَاطِنِهَا – لِلْشَّاهِدِ لَا لِلْمُحْسِرِ – قَوْلُهُ : « وَرَجَعَ  
بِنَا الْقَوْلُ إِلَى الْكَلَامِ الْأَوَّلِ فِيمَا يَعْتَرِي اللِّسَانَ مِنْ ضَرُوبِ  
الْأَفْعَالِ . . . » (٥٧-١) وَاسْتِعْمَالُهُ الْفَعْلُ الْمَاضِيِّ مِنْ بَابِ تَحْقِيقِ  
الْإِنْجَازِ الْحَاضِرِ عَلَى عَادَةِ الْعَرَبِ فِي كَسْرِ حَلُودِ أَزْمَنَةِ الْأَفْعَالِ .

(١) انْظُرْ عَلَى سَيْلِ الْمَثَالِ : ج ١ ص ٨٨ و ١٦١ .

ومنها : «ثم رجع القول بنا إلى ذكر الإشارة» (١-٩١)؛ «ثم رجع بنا القول إلى الكلام الأول» (١-٩٦)؛ «ثم رجع بنا القول إلى ذكر التَّشْدِيق وبعد الصَّوت» (١-١٣٢)، وقد يحلُّ المضارع محلَّ الماضي مجسداً تطابق إنجاز الحدث وتواصل الزَّمن : «ثم نرجع بعد ذلك إلى الكلام الأول» (٢-٢٧٨).

وهكذا نرى كيف أن الجاحظ قد كان في صراع منهجي : ي يريد الإحكام فيصيّبه حيناً ويخطئه أحياناً كثيرة، فإذا هو يورد الباب الجديد ولا يعنونه (١-٢٤٤) وإذا هو يحسن بخلل تنظيم مادته فيوكل أمر إعادة تنسيقها إلى القارئ : «وتتحقق هذه المعاني بأخواتها قبل» (١-١١١).

«يصير هذا الشعر وما أشبهه مما وقع في هذا الباب إلى الشعر الذي في أول الفصل» (١-٢١٧).

«وهذه أبيات كتبناها في غير هذا المكان من هذا الكتاب ولكن هذا المكان أولى بها» (٤-٢١).

كلام «يضاف إلى باب الخطب وإلى القول في تلخيص المعاني» (٤-٥٨).

كل ذلك مردّه كما أسلفنا إلى استعاضة منهجهة التأليف على الجاحظ وهو لا يستنكر من الإقرار - في بعض المواطن - بقصوره عن إدراك حدة من التجريد يبوئه التأليف المنهج القلاني الذي يرتبه نظرنا :

«كان التَّذَبِير في أسماء الخطباء وحالاتهم وأوصافهم أن

نذكر أسماء أهل الجاهلية على مراتبهم وأسماء أهل الإسلام على منازلهم، ونجعل لكل قبيلة منهم خطباء، ونقسم أمورهم ببابا بابا على حدته وتقدم من قتلته الله ورسوله عليه السلام في النسب، وفضله في الخسب، ولكنّي لما عجزت عن نظمه وتنضيده تكلّفت ذكرهم في الجملة والله المستعان وبه التوفيق ولا حول ولا قوّة إلاّ به ٢٠٦١.

• • •

فليس أي شيء تعزى هذه الظاهرة في كتاب «البيان والتبين» أولاً، وفي أهم مؤلفات الجاحظ الأخرى ثانياً وما سبب هذا التدلب بين النهجتين المستحكمة في التأليف والسلوك الاستطرادي الذي ينقض نفسه بنفسه إن شيء له أن يكون هو ذاته مثهجاً حتى ولو تبنّاه صاحبه بضرر من التعليل الطارئ على الحدث لا السابق إلّيّاه، ذلك أنّ الجاحظ وإن استطرد - فيما استطرد إليه - إلى الحديث عن منهجه فإنه في مقام من غلت عليه الظاهرة وأعوزته الحيلة فيها، فأنبرى يوهم بأنّها مقصودة للذاتها، ولا غرابة أن يتحقق بعد ذلك لـما لم ينتصر إليه في البدء، وأن يستدلّ على ما كان يوذ تفاديه واستدرك محاذيره، ولكنّه - على حد تصريحه وقد سبق - «عجز عن النظم والتنضيد» فتتكلّف الجمع والتكميلين.

ذلك دأب الإنسان في ما يستعصي عليه من الأمر، تراه ينهض للحظة فيقصر به الجد فتلاه يعاود منتصرا لما كره، باحثاً عما يقرّ به إليه حتى يصير منه .

وما شدّ الجاحظ - هذا الفكر القاهر الجمّاع - عن تلکم

الظاهره، وليس الفتنُ به، ولكننا متى تفقيئنا نسيج نظامه الفكريّ، وعقدنا الوصل بين أطراف حيرته المنهجية في أبعاد عمقها وحدود غوصه عليها، كلّنا نجزم بأنَّ اللجوء إلى المراوحة بين الجدّ والهزل – هذه الدّاعمة التي قامت أبرز خصيصة لمفهوم الأدب العربيّ عبر مفهوم الجاحظ له – لم تكن سوى تقىيَة توارى بها من أعوزته حيلة لِحُكْم الصنعة، ولا يخدعُنَّك من أمره أنَّه صور القضية بما يحملك على الفتنُ أنها مقصودة بذاتها، فقد رأيته يتبرّم بها ويضيق بتصوره عن تصريف المادة المتجمعة تصريفاً منطبقاً، كيف لا وهو من روؤس العقلانيَّة ديننا ومذهبنا. أما حان لنا أن نراجع الأحكام التي تراكمت على مفهوم الأدب الجاحظيّ مضموناً ومنهجاً حتى غدت كالمسلمات؟ أفليس من الغفلة الانسياق إلى ظاهر النصّ حين يورد علينا الجاحظ فقرأ تفسير منهجه ، وأول مأخذ عليها بل أول مطعن فيها أنَّها هي ذاتها ترد في ارتجال ينتقض به مغزاها، فلا موضعها ولا نسيجها بمعنى لنا ، وإنما سرُّها أنَّها تخدعنا لأنَّها قد تركت بضرب من الصنعة صيرها أحوجة فكرية . ولو تدبّرت أمر تلك الفقر نصاً ودلالة ثم جددت سيرها على نعط النقد الباطنيّ والممارسة الاستكشافية لتبيّن لك أنَّها لعبة ذهنية لا مستند لها إلا جموح الأدب على اللُّفْظ الكاشف ل Yoshiته :

ولتتوسل إلى الذي ندعيه ببعض الشواهد، فإذا ارتفعت شياها أوغلتك إلى نقد الباطن، وسيصير الحكم لديك قاطعاً تخليه دونما حرج .

يقول الجاحظ : وقد ذكرنا – أكرمك الله – في صدر

هذا الكتاب من الجزء الأول وفي بعض الجزء الثاني كلاماً من كلام المقلّاه البلغا، ومذاهب من مذاهب الحكماء والعلماء، وقد روينا نوادر من كلام الصبيان والمحرمين من الأعراب، ونوادر كثيرة من كلام المجانين وأهل المرأة من الموسسين، ومن كلام أهل الغفلة من النوكي، وأصحاب التكليف (... ) فجطنا بعضها في باب الإتعاظ والاعتبار، وبعضها في باب الهزل والفكاهة، ولكل جنس من هذا موضع يصلح له. ولا بدّ لمن استكنته الجدّ من الاستراحة إلى بعض الهزل». (٢٢٢-٢).

فما بال الجاحظ يتحدث إلينا بهذا الحديث وليس في السياق ما يقوم اعترافاً عليه في شأنه، بل ليس فيه ما يكون له سبباً أو مسبباً، وإنما هو إيقحام لا يسلم من الإحالات لأنّه مردود بذاته، فما يتحدث عنه بوصف الجدّ هو في مظنه هزل محض وما جاء على الهزل لا يبعد أن يتطابق ومدلول الجدّ.

وبنفس المسواغة يستهلُّ الجاحظ الجزء الرابع : «ذكر بقية كلام النوكي والموسسين والجفاة والأغنياء وما صارع ذلك وشاكله ، وأحبينا أن لا يكون مجموعاً في مكان واحد، إيقاء على نشاط القاريء والمستمع» (ص ٥) .

ولكنَّ المسواغة تتضاعف ويركب بعضها بعضًا فتؤول إلى خلعة مزدوجة تكشف بنفسها عن نفسها لمن تبصر أمرها، فهو كان الذي أتبه الجاحظ من المراوحة في المقصون والسرد منهجاً بذاته يتحرّك التأليف في الأدب بحركته، وينتصاع إلى مقوده، لما كان وقفاً على حجم كمي دون آخر، ولما جاء نريضة من فرائض المطولات دون ما قصر من أسفار التدوين،

وفي هذا الموطن يكمن تراكم الخداع، ولجوهر هذه الأسباب تصادف في نهاية الجزء الثالث قوله : «وجه التدبير في الكتاب إذا طال أن يداوي مؤلفه نشاط القارئ له، ويسوقه إلى حظه بالاحتياط له، فمن ذلك أن يخرجه من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب ، بعد أن لا يخرجه من ذلك الفن»، ومن جمهوه ذلك العلم ». (٣٦٦) .

\* \* \*

ولشن تحديد مناطق البحث بكتاب «البيان والتبيين» فإنَّ التَّعْرِيْجَ عَلَى نَفْسِ الظَّاهِرَةِ فِي كِتَابِ الْحَيَاةِ لِكَفِيلٍ بِأَنْ يُعمَّقَ الْقَناعَةُ النَّقْدِيَّةُ الَّتِي نَصَدَرَ عَنْهَا، وَيُكَفِّيُ أَنْ نَتَعَقَّبَ بَعْضَ مَفَاصِلِ الْكِتَابِ مَمَّا جَاءَ حَدِيثًا بِلُغَةِ الْأَدْبِ عَنْ مَنْهَجِ الْأَدْبِ، فَيُتَكَشَّفُ لَنَا أَنَّ الْمَرَاوِحةَ بَيْنَ غَرْضِ وَآخِرِ، ضَمِّنَ تَعَاقِبَ الْهَزَلِ عَلَى الْجَدِّ، إِنَّمَا هِيَ اقْتِضَاءٌ لِضَرُورَةٍ تَعَدُّ عَلَى الْمَصْنُوفِ الْإِفَلَاتُ مِنْ نَامُوسِهَا وَهُوَ يَتَعَامِلُ مَعَ مَادَّةِ تَرَاكِمٍ وَتَلاَحِقَتْ يَجْرِيَ وَرَاءِهَا فَتَطَارِدُ فَكْرَهُ، وَتَشَدُّدُ عَنْ قَبْضَتِهِ، فَيَتَلاَشِي الْمَنْهَجُ الْمَرَادُ، وَيَحْلُّ مَحْلُهُ تَوَارِدٌ يَصْطُنُعُ لَهُ لِبُوسَ الْمَنْهَجِ وَمَا هُوَ بِمَنْهَجٍ.

فَقَدْ يَعْنِي لِصَاحِبِ الْحَيَاةِ أَنْ يَصُوَّرَ الْمَنْهَجَ الْمَزْعُومَ وَهُوَ فِي هَذِهِ مِنْ أَمْرِهِ حِيَالِ مَا تَجْمَعَ عَلَيْهِ : «إِنِّي قدْ عَزَّمْتَ - وَاللهُ المُوْقَنُ - أَنِّي أُوشِعَ هَذَا الْكِتَابَ وَأَفْصَلَ أَبْوَابَهُ بِنَوَادِرٍ مِنْ ضَرُوبِ الشِّعْرِ وَضَرُوبِ الْأَحَادِيثِ لِيُخْرِجَ قَارِئَهُ هَذَا الْكِتَابَ مِنْ بَابٍ إِلَى بَابٍ وَمِنْ شَكْلٍ إِلَى شَكْلٍ». (٢-٧) وَلَكِنَّهُ قدْ يَجْنَبُ إِلَى التَّعْرِيْجِ بِأَنَّ الْمَتَرَاكِمَ لِدِيْهِ سَيْنَفَقَ فِي الْكِتَابِ إِنْفَاقًا جَزَافًا ،

لا هو بهزل بعد جدّ، ولا هو بجدّ بعد هزل ، ولكنّه هنا وكفى ،  
 حضر إليه فاستمره بالذكر والإيراد ، فيكون التنويع أسلوبا  
 في الجمع لامنهجا في الأدب : « وقد تسخّفنا في هذه الأحاديث  
 واستجزنا ذلك بما تقدّم من العذر ، وسنذكر قبل ذكرنا القول  
 في الحمام جملة من غرر ونواود وأشعار ونتف وفقر من قصائد  
 قصار وشوارد وأبيات لنعطي قارئ الكتاب من كلّ نوع تذهب  
 إليه النّفوس نصيبا إن شاء الله ». (٣٨-٣). وغير خفي ما حرك  
 صاحب الحيوان إلى تبرير النهج الذي انتهج والتذكير بالعذر  
 الذي اعتذر... على أنّ الجاحظ قد يعتريه الضعف في إحكام  
 أمر المراوغة التي ينشد الخدعة بها فيعتبر تبريراته بعض  
 الوهن فإذا المراوغة تصير من جدّ القول إلى متصرّ الأمور  
 والقضايا! وإذا الذي كان جداً من قبل يتهاوى قدره إلى ما  
 يشبه السُّخف : « قد ذكرنا جملة من القول في النار وإن كان  
 ذلك لا يدخل في باب القول في أصناف الحيوان فقد يرجع  
 إليها من وجوه كريمة نافعة الذّكر باعثة على الفكر . وقد يعرض  
 من القول ما عسى أن يكون أفعى لقارئه هذا الكتاب من باب  
 القول في الفيل والزَّنْبِيل ». (١٤٨-٥) .

ثمَّ كأنّي بالجاحظ قد راجع نفسه فاضطربت عليه السُّبيل  
 في ما قال فعاوده بالبحث عن علل جاءت بضرب من التفسير  
 اللاحق للحدث فلم يتعوّدا ، واصفح إليه بتدارك فلا يدرك :  
 « ولا بأس بذكر ما يعرض ما لم يكن من الأبواب الطوال  
 التي ليس فيها إلا المقاييس المجردة والكلامية المحسنة فإن ذلك  
 مما لا يخفّ ساعده ولا تهشُّ النّفوس لقراءته وقد يختتم  
 ذلك صاحب الصناعة وللتمس الشّواب والمحسبة إذا كان حليفا

نكر، أليف عبر، فمعى وجدنا من ذلك بابا يحتمل أن يوضع  
بالأشعار الظرفية البليغة، والأخبار الطريفة العجيبة، تكلّفنا  
ذلك ورأيناه أجمع لما ينتفع به القارئ ولذلك استجزنا أن  
نقول في باب النار ما قلنا» (١٥٣-٥) .

ولو لم يكن ما نزعمه أقرب إلى تفسير منهج الأدب  
الجاحظي بالنقد الداخلي لما تنسى لنا الوقوف على ضرورة  
الإحالات ومواضع الرؤاالت في إحكام صنعة المقول التصنيفي  
الذى يتحول فيه الخطاب من ملفوظ الأدب إلى الكلام بالأدب  
في الأدب، على أن تداخل النمطين في كتب الجاحظ هو الذي  
يفرب بيننا وبين شبكة المنهج في التصنيف، وعلى هذا  
المستند تبراء الإحالة التي تزل إليها قلم صاحب الحيوان  
حين يتوجه التفسير عن كدة العلل والاحتتجاجات، بالبراهين  
والاستدلالات، أو حين يزعم الترويج بالهزل بعد الجد فيستوي  
ـ في الذي يأتي به ـ عناء الأحق بكذا السابق :

«وان كنت أملئك بالجد، والاحتتجاجات الصحيحة،  
والمروجة، لشکر الخواطر، وتشحد العقول، فإنما ستشعلك ببعض  
البطالات وبذكر العلل الظرفية والاحتجاجات الغريبة» (٣-٥).

ـ وسند كسر من هذا الشكل علا ونورد عليك من احتجاجات  
الأغياء حجيحا، فإن كنت من يشتعل الملاة وتعجل إليه  
السامة كان هذا الباب تشبيطا لقلبك وجماما لقوتك (...)  
ـ وإن كنت صاحب علم وجد (...). لم يضرك مكانه من الكتاب»  
(٦-٣) .

فسهل أن تفسير ذلك يكمن في غزارة المادة المترجمة وطغيانها

إلى حد تستعصي معه على الانتظام، فإن صبح ذلك أفالا تكون تلك الغزارة نفسها قد سببها عدم تبلور مفهوم الاختصاص عند العرب إذ يبدو أن المقتضيات الظرفية التي حلت بنشأة العلوم عندهم قد حثّت ترابط مشاعب المعرفة ترابطاً يتناهى ومفهوم الاختصاص؟ أم هل إن تلك الظاهرة تعزى إلى عدم تأصل سنن التأليف عند العرب إذ تميزت حضارتهم بكونها حضارة لفظية دأبت على عبور قنوات الخطاب الشفوي حتى أصبحت نابي الامتثال لمقتضيات التقييد المكتوب مما جعلهم يعتبرون تذكرة المتكلم لمحور أول حديثه مقاييس من مقاييس براعة الخطيب (البيان - ٣٣٩-١)، فيكون الجاحظ عندئذ مجسماً لفترة كان التراث العربي فيها يرغم شيئاً فشيئاً على عبور قنوات الكتابة والتسجيل، وهو ما يفسّر دفاع الجاحظ طويلاً عن «الكتاب» كفكرة مجردة تقابل مفهوم المشافهة وذلك على امتداد الجزء الأول من كتاب الحيوان.

لعل ذوي الاختصاص من مؤرخين لخصائص حضارة العرب، ودارسين لمميزات التفكير عندهم، وباحثين في مقومات نشأة علومهم، يجيبوننا يوماً عن هذه التساؤلات التي هي من مشمولات البحث المعرفي، وستوقفنا تلك الأبحاث على عديد الحقائق التي جازفنا برسم شكلها البياني، وستطلعنا بما به نعرف كيف كان الجاحظ يفكّر وهو يؤلّف في الأدب، وكيف كان يؤلّف وهو يفكّر في الأدب، ولكننا من موقعنا المعرفي المحدود لا نطمئن إلى الرأي من التفسيرات في شأن مفهوم الأدب عند الجاحظ، فالآحكام المتناقلة توهم أنّ صورة الكتاب من حيث هو فكرة مجردة ومدلول خالص قد تبلورت

لدى أبي عثمان، لذلك تتواءر الأحكام القاطعة والمقررات الجازمة لدى النقاد، ولكننا واثقون أو كالماثقين بأنَّ الجاحظ كان دون إدراك الصورة المتكاملة لفكرة الكتاب، وبالتالي كان دون القدرة على إنجاز «التأليف»، ولا سيما من حيث التصنيف في «الأدب».

واستقراء كتابيه الجوهريين في هذا المضمار يفضي إلى تلمس شهادات ذاتية مدارها أنَّ الجاحظ كان واقعاً بين ضغطين: كمُّ المادة، وكيف التبويب، استبدَّ به الأوَّل فأفلت منه الثاني. وتطفو هذه الحقيقة في شكل فنّاقيق على سطح المقول الجاحظيِّ فإذا هو يبوح بما يلخص كون «الحيوان» كتاباً بالمعنى المتكامل المخصوص، وهذه شهادته:

«ولولا أنِّي انْكُلَّ عَلَى أَنْكَ لَا تَمْلِ بَابَ القَوْلِ فِي الْبَعِيرِ حَتَّى تَخْرُجَ إِلَى الْفَيْلِ، وَفِي الْأَرْدَ حَتَّى تَخْرُجَ إِلَى الْبَعُوضَةِ (...). زَرَأْتُ أَنَّ جَمْلَةَ الْكِتَابِ إِنَّ كَثُرَ عَلَيْهِ وَرَقَهُ أَنَّ ذَلِكَ لَيْسَ مَمْتَأِيٌّ وَيَعْتَدُ عَلَيْهِ فِي الْإِطَالَةِ، لَأَنَّهُ إِنَّ كَانَ كِتَابًا وَاحِدًا فَلَيْنَهُ كِتَابٌ كَثِيرٌ، وَكُلُّ مَصْحَفٍ مِنْهَا فَهُوَ أَمْ عَلَى حَدَّهُ، فَإِنْ أَرَادَ قِرَاءَةَ الْجَمِيعِ لَمْ يَطْلُ عَلَيْهِ الْبَابُ الْأَوَّلُ حَتَّى يَهْجُمَ عَلَى الثَّانِيِّ، وَلَا الثَّانِي حَتَّى يَهْجُمَ عَلَى الثَّالِثِ، فَهُوَ أَبْدًا مُسْتَفِيدٌ وَمُسْتَطْرِفٌ، وَبِعَضِهِ يَكُونُ جَمَاماً لِبَعْضِهِ، وَلَا يَزَالُ نِشَاطُهُ زَائِداً. وَمَتَى خَرَجَ مِنْ آيِ الْقُرْآنِ صَارَ إِلَى الْأَثْرِ، وَمَتَى خَرَجَ مِنْ أَثْرِ صَارَ إِلَى خَبْرٍ، ثُمَّ يَخْرُجُ مِنَ الْخَبْرِ إِلَى شِعْرٍ، وَمِنَ الشِّعْرِ إِلَى نَوَادِرٍ، وَمِنَ النَّوَادِرِ إِلَى حُكْمِ عُقْلَيَّةٍ وَمَقَايِيسِ سَبَادَادٍ، ثُمَّ لَا يَتَرَكُ هَذَا الْبَابَ

ولعله أن يكون أثقل والملال إليه أسرع، حتى يفضي به إلى مزح وفكاهة، وإلى سخف وخرافة، ولست أراه سخفاً إذ كنت إنما استعملت سيرة الحكماء وآداب العلماء» (٩٣: ٩٤).

ثم تأتي الشهادة الكاملة في الحيوان مثلما أنت في البيان والتبيين، فلا يزكي قوله - وقد رأينا - «ولكنني لئن عجزت عن نظمه وتنضيجه تكلفت ذكرهم في الجملة»، إلا اعترافه في الحيوان بالخلل واضطراب اللفظ وسوء التأليف وتقطيع النظام، وكلها من نص ما يبوح به عن نفسه كما ستقرأ :

«وقد صادف هذا الكتاب مئ حالت تمنع من بلوغ الإرادة فيه، أول ذلك العلة الشديدة، والثانية قلة الأعوان، والثالثة طول الكتاب، والرابعة لأنني لو تكلفت كتاباً في طوله وعدد الفاظه ومعانيه ثم كان من كتب العرض والجوهر والطفرة والتّوليد والمداخلة والغرائز والتماس لكان أسهل، وأقصر أياماً، وأسرع فراغاً، لأنني كنت لا أفرغ فيه إلى تلقط الأشعار، وتتبع الأمثال، واستخراج الآي من القرآن، والحجج من الرواية، مع تفرق هذه الأمور في الكتب وتباعد ما بين الأشكال، فإن وجدت فيه خللاً من اضطراب لفظ ومن سوء تأليف أو من تقطيع نظام ومن وقوع الشيء في غير موضعه فلا تنكر بعد أن صورت عندهك حالتي التي ابتدأت عليها كتابي». (٢٠٨: ٢٠٩).

\* \* \*

على أنَّ الظاهرة التي أطربنا فيها - لأمر ما - هي التي تتبع لنا تعاملًا معيناً مع مادة كتب العاجظ ولا سيما «البيان

والتبين»، إذ يتسعى اتخاذها رائزاً من روائز البحث اللسانىِّ المتميز بعادته و موضوعه والذى يهمتنا في سياقنا هذا هو ما تبيّنَاه الآن من أنَّ كتاب «البيان والتبين» مادة خام سواه في نوعيّته أم في منهجه، وعلى هذا الأساس سنتخلله فيما يلى من تحليلنا كلاً لا يتجرأُ، صارفين النظر مبدئياً عن أبعاد قيمته التاريـخـية أو الـسوـاقـيةـ.

\* \* \*

### المفاهيم الأولى ومصطلحاتها :

لقد أصبحت فلسفة المعارف اليوم تتلزم في مناهج بحثها عموماً الانطلاق من المتصورات الذهنية وما تبلور فيه من مصطلحات لغوية نوعية فتضمن بذلك حدّاً أدنى من أسس التقييم الموضوعيِّ، وقد انجرَّ عن ذلك أنَّ العلوم الإنسانية امثلت لذلك المقتضيات المبدئية فالترمت في مناهجها قاعدة حصر متصوراتها الذهنية و مجالها الدلالية والإيحائية في مصطلحات مستقلة الحقوق تكون في صلب عملية الأفضاء العلميِّ بمثابة المرجع الأولى والمولد الدائم في ضرب من الجدلية المفاضية أساساً إلى إخضاب الخلق و تكثيفه.

ولشنَّ كان هذا الالتزام المنهجي عاماً في كلِّ أفنان العلوم الإنسانية فهو في العلوم النقدية منها أوَّلَى إذ كلَّ استقراء لسانيٍ يرضخ لمضائقات مبدئية قد لا تعرّض سبيل علم إنسانيٍ آخر، وتلك المضائقات سببها أنَّ العلوم اللسانية تتحذَّلُ اللغة أداة و موضوعاً في نفس الوقت.

بهذا الالترام إذن حرص اللسانيون في العصر الحديث على ضبط ثباتهم الأصطلاحجي قبل عرض محسوّلاتهم العلمية مما جعل خصوماتهم في كثير من الأحيان لا تخرج عن مدار تداخل المفاهيم وتجاذب المصطلحات بعضها ببعض، ولكن كان هذا الالترام المنهجي قد أثمر التحرّي العلمي ووضوح مقاصد الكاتب فإنه قد حلّ من طوابعه المادة النقدية عموماً إذا ما قصد إلى تقييم الثمرة النقدية اللسانية في العصر الحديث إنطلاقاً من علاقة المفاهيم بالمصطلحات غير أن التراث اللغوي - النّقدي القديم ، بما ينسم به من تاريخية ما فشت تتجدد يتجدد الرّؤى إليه يقدم لنا خير مجال لمثل هذه الاستقراءات ، إذ فضلاً عن أنّ مادّته التّنويعيّة هي نفسها خام - شأن « البيان والتبيين » - فإنّ مادة العلم اللغوي في مثل هذا الكتاب هي مادة ، كما أسلفنا ، في مجلّتها « لا واعية »، وبالتالي فإنّ مصطلحاتها في حد ذاتها تمثل مادة ثرية للباحث المعاصر . فإذا إنطلقنا - بادئ ذي بدء - من المصطلح الذي أبرزناه في محور بحثنا واستعملناه قصداً وهو « الأسلوب » وجدنا أن هذه المادة اللغوية « سلب » تستعمل في اللغة بالصيغة الفعلية أكثر من استعمالها بالصيغة الاسمية ، وتحوم استعمالاتها عموماً حول معانٍ محسوسة بها ذكرت في القرآن<sup>(11)</sup> ، إلا أنّ الصيغة الاسمية « أسلوب » تمتزج فيها المعانى المحسوسة بالمعانى المجردة .

يقول ابن منظور :

ويقال للسُّطُر من التَّخيِيل : أسلوب ، وكل طریق ممتدٌ فهو

(11) انظر لسان العرب ، المجلد ١ - مادة سلب .

والنظر أيضاً في القرآن (السورة ٢٤ - الآية ٧٣) .

أسلوب ، قال والأسلوب : الطريق والوجه والمذهب يقال : أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب (...) والأسلوب الفن ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفنان منه »<sup>(١٢)</sup> .

غير أن هذه المادة في صيغتها الاسمية : «أسلوب» لم ترد في كتاب «البيان والتبيين» البشة<sup>(١٣)</sup> ، إلا أن مجموعة أخرى من المصطلحات قد استعملت في الكتاب استعمالا تلقائيا يكاد يكون «خاما» وهي التي ستتبلور شيئا فشيئا مع تبلور علم البلاغة عموما، ومن تلقائية استعمال الجاحظ لها سنحاول تحسن دقائقها الفنية وهذه المجموعة من المصطلحات ذات الطاقة المولدة تستقطب لفظة بلاغة وتلحق بها عبارة إبلاغ ، ثم لفظة فصاحة وتلحق بها عبارة إفصاح<sup>(١٤)</sup> .

(١٢) الصيد الأول ص ٤٧٣ (ط - بيروت ١٩٦٨) .

(١٣) لاشك أنه من المفيد البحث في تاريخ هذه المادة من خلال استقراء المعاجم العربية والكتب الأدبية السابقة لأن منظور تحديد الفترة الزمنية التي استعملت فيها هذه المادة يعنينا الجرد : «أفنان القول» .

(١٤) نعزل عن هذه المجموعة لفظتي بيان لأنهما مقصودتان لذاهما انطلاقاً من العنوان ، وهو ما يدل على أنهما قد تبلورتا لدى الجاحظ من حيث المفهوم الذهني مما ينفي عنهما تلقائية الاستعمال .

وفي هذا الصدد حاول بعض الناقدين تدقيق بعض هذه المصطلحات عند الجاحظ إلا أن صيغة العمل كانت ارتسامية تقريرية .

النظر : عبد العزيز عتيق : تاريخ البلاغة العربية ص ٦١ - ٤٦ .

محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربي ص ١٩ - ٢٢ .

انظر أيضا : محاولة فون جرينيوم في فصل بلاغة وفصاحة في دائرة المعارف الإسلامية (السان الفرنسي) .

## مطلع «البلاغة»:

استعملت هذه العبارة في كتاب «البيان والتبيين» ١٦ مرة وكان أحد استعمالاتها قد تفرع في نفس السياق إلى معان٤ أربعة عن طريق «عطف التمييز»<sup>(١٥)</sup> فيكون مجموع تواتر العبارة ٦٤.

وتجاذب هذه العبارة محاور ستة من المضامين المبدئية العامة دون وقوف على الفوارق الجزرية وأولها أن ترد في استعمال لساني صرف مفاده مجرد الحديث اللغوي الذي تجسده عملية الكلام أي إنَّ عبارة «بلاغة» تقارب عندئذ المفهوم اللساني للحديث المعبر عنه بالبث.

وثاني تلك المحاور ذو استعمال «فيزيولوجي - فكري» يتمثل في الانسجام الزمني بين انتضار الفكر للمفاهيم والمتصورات وحضور الكلمات الرامزة إليها في جهاز الأداء وهو اللسان، وهو ما يعرف بالطلاق أو ما يمكن أن نعبر عنه بالتماثل الآني بين توارد المدلولات والتوازن.

وممَّا يدور عليه مطلع «البلاغة» محور منطقي - لساني تكون فيه العبارة محملة شحنة عقلانية تشخص بها إلى معنى الاقناع عامَّة بواسطة الأداء اللغوي.

ثُمَّ ان من استعمالات عبارة البلاغة ما يقترن بمحال استعمال الظاهرة اللغوية استعمالاً شفوياً تأثيرياً يصطبغ بخصائص فنية،

---

(١٥) وذلك في (ج ١ - ص ١٤٤).

وهو استعمال تزدوج فيه مقتضيات ارتجال التعبير مع إحكام بنائه التوخي مما يجعل العبارة في حيز دلالة « المخطابة » عامة .

وأما المحور الخامس للدلالات البلاغة في سياق « البيان والتبين » فهو محور فني تطبيقي يدور إجمالا حول تضمن الكلام لخصائص تمثيرية يتتحول بها من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة من الخلق الفنى - نثرا كان أو شعرا - يطلق عليها الجاحظ مفهوم « الصناعة » (١٤-١٣) وهو استعمال يتلامم وما اختصت به العبارة بعده عندما أرسست قواعد البلاغة (١٥) كما أنه يمثل حسب المقاييس المعاصرة المجال الأسلوبى في استعمال الظاهرة اللغوية ، إلا أن عبارة « البلاغة » في « البيان والتبين » تستعمل في بعض مواطنها بمعانٍ أخرى تخرج كلّها عن الدلالات المقتربة بالظاهرة اللغوية فتكتسب مضمونا يتجاوز المضمون اللسانى ، من ذلك أن تدل على السكوت أو قلة الكلام أو تدل على حسن الاستعداد للتلقى خطاب الآخرين أو كذلك حسن استغلال الوسائل غير اللغوية في الفاهم كالإشارة وغيرها .

اما مدى توافر عبارة « بلاغة » حسب هذه المحاور المختلفة فيتحدد كما يلى :

---

(١٦) لعل أول من دق مدبلول عبارة البلاغة شيئاً هو أبو الحسن الرمانى (٢٨٦هـ) .  
« التكث في إعجاز القرآن » ، ضمن « ثلاث رسائل في إعجاز القرآن » . دار  
ال المعارف ( ص ٧٥ - ٧٦ ) .

## اللائحة

النوعية المأمورية	النواتر	المصادر الممدوحة			نوعية الدلالة	الترتيب
		خوايتها	مضامنها	الدلالة		
١٢,٣	٨	البيت	عملية الكلام	لسانية - عامة	١	
١٠,٩	٧	السجام وكني الكلافة	صفة الملاحة	فيزيولوجية - فكرية	٢	
٦,٢	٤	الاتساع	المحاجة	منطقية - لسانية	٣	
١٤,٠	٩	التأثير	الخطابة	لغوية - نفسانية	٤	
٤٥,٣	٢٩	الخلق الفني	الخصائص المميزة	أسلوبية	٥	
١٠,٩	٧	طبع العلامات	علم العلامات	غير لسانية	٦	
١٠٠	٦٤					

### مصطلح « الإبلاغ » :

استعمل هذا المصطلح في كتاب «البيان والتبيين» أربع مرات ودار استعماله على معنيين : أحدهما لغوي معجمي لا يتجاوز مجرد نقل الحديث أو الخبر (مرتان = ٥ بالمائة) وثانيهما فني لساني يفيد عملية إيصال الرسالة اللغوية إلى متقبلها مع ما يصاحبها من مميزات نوعية تطبع ببنيتها التعبيرية بطابع التركيب الفني (مرتان = ٥ بالمائة).

## مصطلح « الفصاحة » :

وردت هذه العبارة ١٥ مرة في معان خمسة متواترة كما يلى :

النسبة المئوية المتواترة	التوافر	المحاور المترتبة			الترتيب
		غایتها	مضونها	نوعية الدلالة	
٢٠,٠	٣	البث	عملية الكلام	لسانية - عامة	١
٢٠,٠	٣	سعيّة - جمالية	عملية التصوير	فيزيولوجية - صوتية	٢
١٢,٣	٢	التأثير	الخطابة	لغوية - فلسافية	٣
١٢,٣	٢	الإقناع	المحاجة	منطقية - لسانية	٤
٣٣,٣	٥	الخالق الفني	الخصائص المميزة	أسلوبية	٥
١٠٠	١٥				

## مصطلح الأفصاح :

هي كلمة توافت ٩ مرات في معان متقاربة المحدود يمكن إدراجها في ثلاثة محاور رئيسية مع تجاوز بعض الدقات الجزئية : المعنى الأول معجمي صرف يفيد مجرد عملية النطق أي أن المصدر « إفصاح » يتطابق عندئذ مع المعنى الأول لكل من (بلاغة وإبلاغ وفصاحة) (مرتان : ٢٢,٢ بالمائة). والمعنى الثاني هو المعنى الأسلوبى المميز للتعبير ويتطابق المعنى الخامس للبلاغة والثالثي للإبلاغ والخامس للفصاحة ( مرتان : ٢٢,٢ بالمائة ).

وأما المعنى الثالث فهو معنى تستقل به عبارة الأفصاح وهو فتني دقيق يفيد التعويل على الطاقات الدلالية في اللغة أكثر من

التعويل على طاقاتها الإيحائية فتكون العبارة في هذا السياق مقابلة لمفهوم الأضمار أو الكنية أو التضمين<sup>(١٧)</sup>.

فإذا استطعمنا هذه المعطيات الاحصائية وقارنا بينها استخلصنا أنَّ كلمة «بلاغة» كانت على لسان الجاحظ - وربما مع منتصف القرن الثالث عموماً - في منتصف طريقها من الثبلور : ذلك أنها - كما رأينا - متشوقة الدلالات إلا أنَّ دلالتها الفتية، كمصطلاح لعلم لغوي قائم الذات سيتحدَّد بعد الجاحظ، فقد استقطب ٤٥,٣ بالمائة من نسبة التواتر العام.

فإن نحن قارئاً بين هذه العبارة وعبارة «الفصاحة» من حيث مجالهما الدلالي وجدناهما تشتراكان في المحاور التالية:

- المحور اللساني - العام
- المحور اللغوي - النفسي
- المحور المنطقى - اللساني
- المحور الأسلوبى

وذلك بحسب متقاربة جداً إذ تمثل هذه المحاور الأربع في إستعمالات عبارة البلاغة نسبة ٧٧,٨ بالمائة من استعمالها العام ، كما أنها تمثل في إستعمالات عبارة الفصاحة ٧٩,٩ بالمائة من استعمالها العام ، وهذا ما يسمح لنا باستخلاص أنَّ اللفظتين متراجفتان ترادفاً يبلغ نسبة ٧٨,٨ بالمائة من مجالهما الدلالي .

ثم إنَّ نسبة ما تنفرد به لفظة بلاغة تبلغ ٢٢,٢ بالمائة من

---

(١٧) انظر البيان ... (ج ١ ص ٧٧، ٧٨، ١٥٥، ٢٦٣) (ج ٢ ص ٧).

معانٰيها المختلفة ويتمثل ذلك في المعنى الفيزيولوجي - الفكري ثم في المعنى «اللسانى»، أما ما تتفق به لفظة «قصاحة» فهو المعنى الفيزيولوجي - الصوتى ويبلغ نسبة ٢٠ بالمائة من معانٰيها المختلفة.

فإذا رمزا إلى البلاغة بـ«س» وإلى القصاحة بـ«ص» تقاطعت الدائرةان في مجال نسميه «ع» ثم تستقبل البلاغة بمجال نسميه «أ» والقصاحة بمجال نسميه «ب» بحيث يكون :

$$س = ع + أ$$

$$ص = ع + ب$$

عندئذ نتبين أن :

$$ع = \begin{cases} \text{المعنى اللساني العام} \\ \text{المعنى التفساني اللغوي} \\ \text{المعنى المنطقي اللساني} \\ \text{المعنى الأسلوبية} \end{cases} \quad ٧٨,٨ - ٧٨,٩ \text{ بالمائة من } (س/ص)$$

$$أ = \begin{cases} \text{المعنى الفيزيولوجي الفكري} \\ \text{المعنى «اللسانى»} \end{cases} \quad ٢٢,٢ - ٢٢,٣ \text{ بالمائة من } (س/ص)$$

$$ب = \text{المعنى الفيزيولوجي - الصوتى} = ٢٠ \text{ بالمائة من } (ص)$$

\* \* \*

## نوعية المقاييس في نقد الأسلوب :

لم تعرف العلوم الإنسانية تغيراً مطرداً إلى حد عدم الاستقرار ولو مدة زمنية ما مثلاً عرف النقد الأدبي ، والسبب الجوهرى في ذلك أنه قد كان دوماً نقطة تقاطع التيارات الفكرية المختلفة ولا نكاد نعثر في تاريخ الإنسانية الحديث على تيار فكريٍّ - فلسفياً إلا وجذباه أثمر تياراً نقدياً أرضخ الأدب في مفهومه وتقييم إنتاجه إلى منهجه، إلا أن كل ما عرفه الأدب من تيارات نقدية يشترك في خاصية أساسية هي أنها منهجيات تعتمد مقدمات مبدئية تكون بمثابة المقاييس الماقبليَّة ، وهذه الظاهرة المشتركة هي التي طبعت النقد الأدبي عموماً بصبغة التَّسْبِيَّة سواء في التحليل أم في التقييم.

غير أننا نشهد اليوم ظاهرة حديثة ما انفكَت ت نحو بالنقد الأدبي منحى مغايراً في مقاييسه ومناهجه لما عرفه في تاريخه الطويل، وتمثل هذه الظاهرة في محاولة حمل النقد الأدبي على تبني جملة من المعايير الموضوعية يتخلص بمعارضتها من كل الأحكام التَّسْبِيَّة - أخلاقية كانت أم ارتسامية أم ماورائية ... - فيدرك عندئذ منزلة المناهج العلمية . أما المعين الذي تستقي منه هذه المقاييس فهو علم اللغة الحديث بما تمُّحض عنه من تشريح موضوعي للظاهرة اللغوية أولاً ، وبما وضعه من منهجة حديثة في التحليل والاستخلاص ثانياً .

فالظاهرة التي نشهد اليوم نموها - إن لم نقل مولدها التَّدرِيجي - هي حصيلة امتزاج تكامليٍّ بل هي حصيلة تفاعل عضوي

بين مستخلصات اللسانيات من جهة واستقرارات النقد الأدبي من جهة أخرى ، وهكذا أصبحت «الأسلوبية» جسراً بين علوم اللسان وثمرات الخلق الفنى لذلك عرفت مبدئياً بكونها لسانياً يعنى بالبحث عن الأساس الموضوعية لإرساء قواعد دراسة الأسلوب ، كما عرفت عملياً ب أنها علم يعنى بدراسة خصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادى إلى أداة تأثير فنى ، ثم عرفت منهاجاً ب أنها بحث يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفنى إدراكاً نقدياً مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غایيات وظائفية . وأول ما تتصدى له الأسلوبية الحديثة - بعد عملية الاستبطان التي تحاول فيها أن تعرف نفسها لتميز حدود مجالها عن حقول العمل اللساني الصرف أولاً، وعملية الخلق الأدبي ثانياً - إنما يتمثل في محاولة تحديد الأسلوب في حد ذاته تحديداً موضوعياً . ولما تبيّنا أن «الأسلوب» - في مفهومه ومتصوراته دون لفظه الأصطلاحى - هو من المكونات «الخام» للمادة اللغوية في «البيان والتبيين» ، وحيث حاولنا حصر المفاهيم الأدبية الأساسية في القسم الأول من بحثنا والمفاهيم اللغوية النقدية في القسم الثاني منه ، تتحقق علينا لذلك كلّه أن نتّحسن بعض العناصر المبدئية لنظرية الجاحظ في «الأسلوب» مضموناً دون المصطلح .

\* \* \*

إنَّ كلَّ نظرية في الأسلوب تنطلق أساساً من فرضية منهاجية قوامها أنَّ المدلول الواحد يمكن به بواسطة دوال مختلفة وهو ما يؤول إلى القول بتعدد الأشكال التعبيرية رغم وحدانية الصورة

الذهبية ، وهذه الفرضية المبدئية هي التي تبُوئ مفهوم الأسلوب شرعية الوجود وينطلق الجاحظ من التسليم المبدئي بأن استعمال الظاهرة اللغوية يتفرّع إلى مستويين اثنين : أحدهما استعمال عادي مألف يخلو من كل سمة أسلوبية نوعية وهو المستوى الذي يقرنه بطبقة معينة من المجتمع يسمى «العامة» حيناً و «الناس» حيناً آخر (٢٠١) ، والثاني هو الاستعمال المطبوع بسمة فتية خاصة ، وينص الجاحظ على أن هذا المستوى الثاني لتصريف الظاهرة اللغوية يقتضي السياسة والترتيب والرياضة وإحکام الصنعة «(٤١) مما يجعل الكلام ذا طابع ممیز» ، ولكن اقتصرت وظيفة الاستعمال الأول على مجرد «إفهام الحاجة» – أي مجرد الإبلاغ أو ما يمكن أن نعبر عنه بمستوى المفسر من الدلالة التمييزية – فإن الاستعمال الثاني يحول تصريف الظاهرة اللغوية من مجرد «الإبانة» – على ما قد تحتوي أحياناً من «لكنة أو خطأ أو لحن أو إغلاق» – إلى مجرد «البيان الفصيح» (١٦١-١٦٢) مما يرتفع به إلى النصوص «المميزة عند الرواة الخلص» (٣١-٤) .

على هذا الأساس يتضح لنا أول مقاييس انبنت عليه نظرية الجاحظ في تحديد الأسلوب وهو مبدأ اختيار اللفظ . وتلخ النظريات الأسلوبية الحديثة على إبراز مبدأ الاختيار في كل عملية خلق فتى إذ هي تنفي حفويةحدث الأدبي اعتماداً على أن كل صوغ لسانى فتى إنما هو ضرب من الاختيار الواقعى يستقى به الياث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمده به اللغة عموماً . والظاهر في مادة «البيان والتبيين» يستشف منطلقات الجاحظ في صوغ مبادئه البلاغية العامة ، ومن أبرز ذلك تأكيده على أن الخلق الفتى إنما هو «عمل» أو قل «صناعة» ، فمعنى

ذلك أنه يرضع لنوعين من الأبعاد التقييمية : فكلما ازداد صاحبه به وحيا كان أحكم ، وكلما طالت مدة مخاضه كان أعمق ، وهذا هو الذي جعل « خير الشعر الحولي المحكك »<sup>(١٨)</sup> . أما أوجه هذا الاختيار كمبدل أساسى في تقد الأسلوب فتتمثل قبل كل شيء في بنية الألفاظ في حد ذاتها ويعتبر الجاحظ أن على صاحب الرسالة الأدبية « التماس الألفاظ وتغييرها » (٨-٢) بما يجعل بنيتها اللسانية – الصوتية سهلة المخرج سليمة من التكلف (١١-١) والشروط العامة لهذه السلامة أن تخلو اللفظة من كل لخلخانية أو عنونة أو كشكسة أو غمقة أو طقطمانية (٣:٢١٢-٢١٣) فتكون عندئذ رشيقه عنية واضحة في مخارج الكلام (١:١١١ أو ١٣٦) وهو ما يفضي إلى مقياس الاختلاف الصوتي في بنية اللفظ المنتهى .

ومن مقتضيات مبدل الاختيار – فضلا عن البنية الداخلية للكلمة – أن يحصل التطابق الالى بين البنية الخارجية للفظ، وهي البنية اللسانية الصوتية وبينته الداخلية أي اللسانية الدلالية بحيث يكون اقتران الدال بمدلوله اقترانا آنيا لا يفضي إلى أي إزدواج زمني أو قطعية دلالية . ويطلق الاسلوبيون اليوم على هذه الظاهرة الانتظام النوعي في صلب أجزاء الآخر مما يطبعه بالاختلاف بين مينا كل الدوال وهيأكل المدلولات، وللجاحظ في ذلك تصوير طريف يجسم مفهوما حركيّا يتمثل في « التسارع » بين البنيتين :

---

(١٨) انظر : ج ١، ص ٢٠٤، ٣٢٧، ٣١٩ .  
ج ٢، ص ١١١ .

«لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك» (١١٥-١).

أما المقاييس العملية التي تجسّم هذا المبدأ العام فتشتّت في شروط ثلاثة : أولها لا يكون اللفظ من جدول معجمي شاذ أو غريب بحيث تحصل لدى متقبل الرسالة الأدبية قطيعة بين الدال ومدلوله<sup>(١٩)</sup> وهذا الشرط يضمّن مبدأ تصريف الرصيد اللغوي المشتركة بين الباث والمتقبل بمقتضى قانون الاستعمال ومن تلك الشروط لا يكون في اللفظ قصور ما عن أداء المعنى المراد حتى لا يقع اختيار دال لا يستوعب كل المجال الدلالي المقصود في السياق<sup>(٢٠)</sup>. أما ثالث الشروط فيتمثل في الصورة المقابلة للشرط السابق وهي لا يكون اللفظ متجاوزاً لحدود المعنى المقصود بحيث يكون للدال طاقة دلالية تستوعب أكثر من المدلول المتلازم مع السياق فيحصل عندئذ خرق للقانون الوظيفي للغة وهو «الإبلاغ والإفهام» إذ يدخل صاحب الرسالة الأدبية بأداة التعبير حيناً من التباس يسميه الجاحظ بالشركة والمشتركة حيناً وبالمضمن والمؤول حيناً آخر<sup>(٢١)</sup>.

تلك إذن أهمّ مقومات اختيار اللفظ كركن أول من أركان نظرية الجاحظ في الأسلوب إلا أن هذا الركن الصريح يستند إلى ركن ثان مبسوط في كتاب «البيان والتبيين» وهو بمثابة السدى

(١٩) (ج ١ - ص ١٣٦، ١٤٤، ٢٧٨، ٢٨٠-٢٧٨) .

(٢٠) (ج ١ - ص ٩٢-٩٣) .

(٢١) (ج ١ - ص ٩٢، ٩٣، ١٠٦) .

الذى يتخلل لحمة النسج العام ، ويتمثل فى اختيار نظم تلك المادة اللغوية المتجمعة على نسق تتكامل فيه الخصائص النوعية للألفاظ مع الميزات العامة لبنيّة الكلام يحيث تصبح الرسالة اللغوية مطبوعة أسلوبياً من وجهين : وجهة الألفاظ كأجزاء فردية في عملية الخلق الأدبي ووجهة تركيب تلك الأجزاء في صلب البنية اللسانية العامة للنص ، وعلى هذا الأساس تزدوج الخصائص النوعية للأسلوب فتكون السمة الأساسية المميزة له هي مطابقة جدول الاختيار لمجموع التوزيع في عملية البت الفنى ، وهذه الظاهرة هي التي يلح عليها كل الأسلوبين المعاصرین مما يجعلهم يعرفون الأسلوب بأنه الانظام الداخلى لأجزاء النص في صلب علاقات متألقة تحدّدها نوعية بنائه اللسانية وهو التعريف المفضى إلى اعتبار الأسلوب المحل الهندسى لنقط تقاطع محورين اثنين : أحدهما عموديّ وهو محور الاختيار وثانيهما أفقيّ وهو محور التوزيع .

ولقضية النظم هذه أثر واضح في تحديد مفهوم الجاحظ للأسلوب رغم ما يتباادر من تعلقه الظاهري بشكل الألفاظ وتفضيله مقاييس انتقامتها على كل المقاييس الأخرى ولم يعن الدارسون لنظرية الجاحظ في البلاغة بشيء عنایتهم بثنائية اللفظ والمعنى عليه (٢٢) .

وأول ما تتجلى فيه هذه النظرية في «البيان والتبيين» هو

(٢٢) انظر : عبد العزيز عباق : تاريخ البلاغة العربية ، ص ٧٦ ، من ٨٣ .

محمد زغلول سلام : تاريخ النقد العربي ، ص ٦٧ .

إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص ٤٢٣ - ٤٢٥ .

الاستطرادات المختلفة التي يحاول بها الباحثون الالامام بمعطيات مبدئيا توافق الجدولين من الناحية المبدئية قبل كل شيء فيعرض علينا سلسلة من الأحكام النقدية تبويه العمل الفنى المقصد للذاته منزلة تميّزه عن البث الآنى والخلق المرتجل، وبذلك يكون « الأسلوب» وليد مخاض فنى طويل خاصيته الأساسية أنّه عمل واع قبل كل شيء إذ هو بمثابة صهر المادة اللغوية في بوتقة التكثير الفنى : «ولم نرهم مع ذلك يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القصائد في صنعة طوال الخطب ، بل كان الكلام البائت عندهم كالمقتضب اقتدارا عليه وثقة بحسن عادة الله عندهم فيه وكانتوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأى في معظم التدبير ومهماً من الأمور ميّته في صدورهم وقيمه على أنفسهم فإذا قوّمه الثقاف ، وأدخل الكبير ، وقام على الخلاص أبرزوه محككاً منقحاً ، ومصقى من الأذناس مهذباً (١٤-٢) .

فإذا كان هذا التصوير يمثل الاتجاه العمودي في عملية الخلق الأسلوبى اعتمادا على محاولة بلوغ درجة ما من التعمق تكشف نوعية مادته فإنّ هذا الاتجاه ينقطع مع اتجاه أفقى يرمز إلى البعد الثانوى في عملية التكثير وهو البعد الزمني :

« ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمحى عنده حولاً كريتا ، وزمنا طويلاً، يردد فيها نظره، ويحيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه ، اتهاماً لعقله ، وتتبنا على نفسه ، فيجعل عقله زماماً على رأيه ورأيه عياراً على شعره ، إشقاقاً على أدبه وإحرازاً لما حوله الله تعالى من نعمته وكانوا يسمون تلك القصائد المحوليات

والملائد والمنقحات والمحاكمات ليصير قائلها فحلاً خنديداً  
وشايراً مقلقاً (٢٩-٣٠) .

وبهذه المغالبة الفنية الدائمة يتحول المبدع من خالق للفن  
إلى عبد له (٣١) .

ثم يدخل بنا الجاحظ مجالاً آخر من التقييم التقديري يشحنه  
أحكاماً أسلوبية تتصل بخصائص البنية اللسانية مباشرة، ومجموعة  
هذه الأحكام تبلور المبدأ النظري العام المتمثل في ضرورة انسجام  
جدول الاختيار مع جدول التوزيع، واستعراض نماذج من مصطلحات  
هذه الأحكام يبرز لنا إلحاح الجاحظ على ظاهرة البناء الأسلوبى  
في التركيب اللغوى الفنى .

فانطلاقاً من مبادئه عامة تتلخص في «التصريف في الألفاظ»  
بغية «سلامة النظام» عبر «سهولة المعاطف» (٣٢) يدقق الجاحظ  
معاييره العملية المختلفة من :

تقسيم أقدار الكلام  
واتفاق أجزائه

وقرانها  
وتلاحمها

---

(٢٩) راجع : (ج ١ - ص ٢٠٦) (ج ٢ - ص ١٣) .

(٣٠) انظر : (ج ١ - ص ١٠٣) .

(ج ٢ - ص ٨) .

(ج ١ - ص ٦٧) .

ونظم الكلام  
وتنضيده  
وتأليفه  
وتشبيهه  
وسبكه  
ونحته<sup>(٢٥)</sup>.

وكل هذه المقاييس الفرعية إنما تهدف - كما أسلفنا - إلى صهر المادة اللغوية المختارة على الجدول العمودي في بوقعة التوزيع على الجدول الأفقي مما يجعل الصياغة اللسانية كلا لا يتجزأ: « متلاحم الأجزاء سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان »<sup>(٢٦)</sup>.

ولئن ظلت تقديرات الجاحظ في صياغة نظريته الأسلوبية العامة مصطبعة في مجلها بالطابع النظري فإن «البيان والتبيين» لا يخلو من ثفات إن لم تكن تطبيقية بالمعنى الدقيق فهي على الأقل تكشف بعض المحاولات العملية التي تمد الدارس بمقاييس أكثر إحكاما وبالتالي أقرب إلى الموضوعية، ولعل المنطلق في سبر هذه المعايير يكمن في تصنيف الجاحظ لصور توزيع المادة

(٢٥) انظر: (ج ١ - ص ١٣٩).

(ج ١ - ص ٦٧).

(ج ١ - ص ٢٠٥ - ٢٠٦).

(ج ٢ - ص ٤٩).

(ج ٤ - ص ٣٠).

(٢٦) انظر: (ج ١ - ص ٦٧).

اللغوية على سلسلة الكلام وهو يقيمها حسب السلم التالي (٢٧) :

الصياغة الفنية وتنقسم إلى شعر ونثر ، أما الشعر فيتفرع إلى رجز وغير رجز ، وأما النثر فينقسم إلى مطلق ومقيد ثم يصير المقيد إلى مزدوج وغير مزدوج :

أما داخلي هذا السلم فلن الجاحظ يكاد يجعل من الشعر رمزا للخلق الأسلوبى الأولي (٢٨) لذلك نراه يخص نقد الأسلوب النثري ببعض المعايير المستقاة من خصائص الحياكة الشعرية كأن يكون الكلام قائما على «الشمائل الموزونة» (٢٩) حتى يكتب ميزة الایقاع المقطعي ، وهذا ما يعلل الوصيّة الفنية المبدئية : «إن استطعتم أن يكون كلامكم كلّه مثل التّوقيع فافعلوا» (٣٠) .

فإذا خرجنـا من السياق الداخلي لسلم التصنيف وجـدنا الجاحظ يعود إلى بعض أنسـن النقد الأسلوبـي بما يستوعب كل عمليات الابداع الفنى ، وأـبرـز ما يـقدمـهـ فيـ هـذـاـ السـيـاقـ مـبـداـ إـحـكامـ أـجزاءـ الـكـلامـ فـيـ مـسـتـوىـ الـجـمـلـ أوـ الـعـبـارـاتـ،ـ فـيـصـورـ لـنـاـ عـلـيـةـ الـبـيـثـ الفـنـيـ كـصـنـاعـةـ سـيـنـاـ توـغـرـافـيـةـ أـهـمـ ماـ تـقـضـيـهـ إـنـاـ هوـ إـحـكامـ الـصـلـةـ بـيـنـ الـلوـحـاتـ الـمـخـتـلـفةـ،ـ وـهـذـاـ إـحـكامـ ذـوـ مـفـهـومـينـ مـتـقـابـلـينـ:ـ يـتـجـسـمـ حـيـنـاـ فـيـ مـبـداـ «ـالـوـصـلـ»ـ وـ«ـالـرـتـقـ»ـ وـيـتـشـكـلـ طـورـاـ فـيـ مـبـداـ «ـالـفـصـلـ»ـ وـ«ـالـفـتـقـ»ـ (٣١) .

(٢٧) (ج ٢ - ص ٢٩) .  
(ج ٤ - ص ٢٨ - ٢٩) .

(٢٨) (ج ١ - ص ٢٨٧) .

(٢٩) (ج ١ - ص ٨٩) .

(٣٠) (ج ١ - ص ١١٥) .

(٣١) (ج ١ - ص ٨٨) .

(ج ٤ - ص ٩٤) .

وإلى جانب هذا المقياس التَّقْدِي يشير الجاحظ إلى ظاهرة أسلوبية ثانية هي من مقتضيات التَّكَامُل الفنِي في صلب الصياغة التَّهْبِيرِيَّة وتحتَّضُ هذه الظاهرة بعلاقة الكلمات بعضها ببعض مما يمكن أن نعبر عنه بقانون تعادل الألفاظ اقتباساً من عبارة للجاحظ في هذا السياق بالذات (٣٢) ومدار هذا القانون الأسلوبى أن توزع الألفاظ على جدول سلسلة الكلام بما يضمن حدّاً أدنى من التَّلَاوِم والاشتلاف فينصهر البناء اللغوي انصهاراً يخلو من كل تناقض أو نشاز (٣٣). عندئذ يصبح نص الرسالة الأدبية كلام بنزيوياً قائمًا على ظواهر مترابطة العناصر، ماهيّة كل عنصر أسلوبى منه وقف على بقية العناصر بحيث لا تتعدد معيّزات أحدها إلا في علاقته بالعناصر الأخرى، كما أن اختلال جزء من أجزاء البنية العامة يجرّ حتماً اختلال التَّوازن العام للرسالة الأدبية :

«...فإن كانت المتنزلة الأولى لا توافقك ولا تعترفك ولا تسمع لك عند أول نظرك وفي أول تتكلفك وتتجدد اللفظة لم تقع موقعها ولم تنصر إلى قرارها وإلى حقّها من أماكنها المقسمة لها والقافية لم تحل في مركزها وفي نصابها ولم تتأصل بشكلها وكانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها فلا تكررها على اغتصاب الأماكن والتزول في غير أوطانها» (٣٤).

قد تبيّنا إلى حدّ الان وجهين مختلفين لنظرية الجاحظ في

(٣٢) (ج ١ - ص ٨٩).

(٣٣) (ج ١ - ص ٦٥ - ٦٧).

(٣٤) (ج ١ - ص ١٣٧ - ١٣٨).

«الأسلوب» ولكنهما وجهان يستندان إلى مقاييس متكاملين : مقاييس انتقاء الرصيد اللغوي من القاموس العام للغة، ومقاييس توزيعه وتنسيقه على سلسلة الكلام غير أن هذين المبدئيين ما أن يخاطلا عضويا في عملية الخلق الأدبي حتى يولدا معيارا ثالثا يتصل مباشرة بالنظريات العامة الأساسية في علم الدلالات، فإذا كان الجاحظ قد حاول تقنن سلم المقاييس العامة في اختيار اللفظ، وفي اختيار النظم، فهل كان مسلما في كل ذلك بأن العلاقة بين مجموع الدوال المصاغة ابتداء وما يذهب المتقبل بها إليه من مدلولات هي علاقات خصية بموجب أنماط لغوية قارة، أم إن ذهب إلى مبدأ غزارة الدلالات انطلاقا من دوال معينة محلودة ؟

إن هذا التساؤل المبدئي يرجعنا إلى البحث عن رأي الجاحظ في طاقات الظاهرة اللغوية من حيث الإبلاغ . ولشن اشتمل «البيان والتبين» على إشارات عديدة تبرز الطاقة الدلالية المباشرة في اللغة<sup>(٣٥)</sup> مما يجعل وظيفتها الأساسية متطابقة مع مبدأ الاصفاح والإبانة كما أسلفناه فإنه يحوي استطرادات كثيرة تبرز كلها اعتبار الجاحظ أن من مميزات لغة الخلق الفسي - وبالتالي لغة الأسلوب الأدبي - اعتمادها على طاقاتها الإيحائية في الظاهرة اللغوية أكثر من اقتصارها على طاقاتها التصريحية . ومعلوم أن أحدث الاتجاهات الأسلوبية ترتكز عنایتها على تحليل مفهوم الأسلوب الأدبي بالرجوع إلى قدرة النص على استيعاب مجالات دلالية مختلفة بفضل ما في لغته من طاقات إيحائية ، وهذه

(ج ١ - ص ٧٥، ١٠٤، ١٠٥، ١١٧) .

(ج ٢ - ص ١٠٤) .

(ج ٤ - ص ٢٨) .

الظاهرة يمكننا تفسيرها حسب معطيات الإدراك الشمولي في نظرية المعرفة إذ بها تبين كيف أن الكل ليس فقط حصيلة الأجزاء وإنما في الكل ما في الأجزاء منفردة وزيادة ، وعندئذ نستطيع تقرير ذلك بأحدث النظريات اللسانية والتي حاول فيها أصحابها أن يتجاوزوا دراسة اللغة من حيث الجمل الثابتة فعلا إلى دراسة التواميس الباطنية المترسبة لقدرة المتكلم على إنشاء عدد من الجمل لا أحد له مما قادهم إلى دراسة طبيعة اللغة وحركتها.

ومن المعلوم أيضاً أنَّ أحدث النظريات في علم الدلالات قد اعتمدت مبدأ الطاقة الإيحائية في الظاهرة اللغوية لتدلُّس ما دأب عليه اللسانيون من تعريف اللغة بكونها أداة إبلاغ، ذلك أنَّ أصحاب هذه النظرية المستحدثة قد انتهوا إلى تقرير أنَّ اللغة توحى أكثر مما تصرح ، وتنبه أكثر مما تعبّر ، وتستفز أكثر مما تخبر .

فإذا عدنا إلى الجاحظ وجدهما يقرُّ في أصح عباره بأنَّ اللغة تقوم أساساً على غزارة الدلالات وهي الظاهرة التي يستخلصها إطاراً للرد على من اتَّخذ من اختلاف المسلمين في تأويل نص القرآن مطيةً طعن في الإسلام ، وينتهي الجاحظ إلى تحدي هؤلاء الطاعنين أن يدلُّوه على لغة تقوم فحسب على الطاقات التصريحية دون الطاقات المفهمية حتماً إلى الاختلاف الشبيه - بين المتقابلين للرسالة اللغوية - طبقاً لاختلاف تقديراتهم للأبعاد الإيحائية<sup>(٣١)</sup> .

أما طريقة الجاحظ في استغلال هذه الطاقة الإيحائية لتفسير الخصائص الأسلوبية المميزة فتبعد - بالرجوع دوماً إلى صياغة

(٣١) راجع : ( ج ٢ - ص ٢٧٦ ) .

متصوراته وانتقاء مصطلحاته - على مستويين : مستوى وصفي تحظيلي يبرز في مجموعات ثلاث مقاييسها كمية فنوعية فتخييمية : أ) «أحسن الكلام ما كان قليلاً يغريك عن كثيرة» (١-٨٣).

«وربّ قليل يعني عن الكبير (...). بل ربّ كلمة تغنى عن خطبة (...). بل ربّ كناية تربّى على إفصاح» (٢-٧).

«قلة عدد المعروض مع كثرة المعانى» (٢-٢٨).

«الكلام الذي قلّ عدد حروفه وكثُر عدد معانيه وجل من الصنعة ونَزَهَ عن التكلف» (٢-٦١-١٧).

«وقد يكون القليل من اللفظ يأتي على الكثير من المعانى» (٤-٤-٢٧).

ب) «... فذكر (...). المحدوف في موضعه، والموجز، والكناية والوحى باللفظ ، ودلالة الإشارة ». (٤-٤-١).

«فماما ما يكون من هذه الأبواب (البلاغية) الوحي فيها والإشارة إلى المعنى» (١-١٦-١١٦).

ج) «ومن البصر بالحجّة والمعرفة بمواضع الفرصة أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها». (١-٨٨-١).

«قال من هذه التي ترد إلى قليل فتقنع وليس المضمون كالمعطلق» (١-١٥٥).

«ولأن قصر القول أتى على غاية كل خطيب» (٤: ٤٤-٣٤) أما المستوى الثاني الذي تبرز فيه طريقة الجاحظ في استغلال هذه المقاييس فهو مستوى التجريد وتحسّن الصيغة الاصطلاحية المطابقة للظاهرة الأسلوبية العامة ويتدرج الجاحظ في ذلك

من مفهوم الكناية<sup>(٣٧)</sup> (المقابل للإقصاص) إلى مفهوم الاقتضاب<sup>(٣٨)</sup> لينتهي إلى بلورة الظاهر في صياغتها النهائية إلا وهي الإيجاز فيعرفه بأنه «حذف الفضول وتقريب البعيدة»<sup>(٣٩)</sup> ثم يجعل منه جوهر كل عملية إبداع فني فيطابق بينه وبين البلاغة كفكرة مجردة<sup>(٤٠)</sup>.

ولعل أبا الحسن الرماني<sup>(٤١)</sup> هو الذي سيدقّق مفهوم هذا المصطلح فيعرف الإيجاز بأنه «تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى، وإذا كان المعنى يمكن أن يعبر عنه بالفاظ كثيرة ويمكن أن يعبر عنه بالفاظ قليلة فالالفاظ القليلة إيجاز»<sup>(٤٢)</sup> ولعله أيضاً هو الذي سيحاول أن يقتضي ازدواجية طاقة اللغة بين التصریع والإيحاء فيما يسميه بالتضمين معرفاً إياه بقوله: «تضمين الكلام هو حصول معنى فيه من غير ذكر له باسم أو صفة هي عبارة عنه»<sup>(٤٣)</sup>.

\* \* \*

(٣٧) (ج ١ - ص ٤٤) - (ج ١ - ص ٨٨) - (ج ٢ - ص ٧).

(٣٨) (ج ١ - ص ٨٨).

(ج ١ - ص ٢٢).

(٣٩) (ج ١ - ص ٩٧).

(٤٠) (ج ١ - ص ١١٦).

(٤١) التكث في إصحاح القرآن ص ٧٦.

(٤٢) المرجع ص ١٠٢.



الفصل الرابع  
مع ابن خلدون

الأَسْمَاءُ الْأَخْتِبَارِيَّةُ  
فِي نَظَرِيَّةِ الْمَعْرِفَةِ  
مِنْ خَلَالِ الْمُعْتَدِمَةِ



## مع ابن خلدون الأسس الأخبارية في نظرية المعرفة من خلال المقدمة

لا يكاد يتأمل الباحث المعاصر في أمهات التصنيف المعرفي التي قامت ركيائز لعلوم العرب باختلاف مشاريبها حتى يقتضي القناعة الحدسية بأنّ البحث الإبستيمولوجي قد كان لديهم عريقاً متأصلاً بما يوشك أن يتبلور معه هذا الفن الكلوي مضموناً وأصطلاحاً، ويتحول الحدس إلى مانا جازماً متى خلط الباحث عن نفسه قيود الاختصاص الضيق وفكَّ عن روئته كوابع التقاطيع الذي فرضته أنماط التصنيف القطاعي مما يشل النظر المسيطر على كليات المعانٰي، ويُبْطِّن الفحص الغائص على حقائق الأمور في تجريد وتأليف يأتيان على الأجزاء في وجودها المتبدّد، فيدرّ كأن ما وراء الأجزاء من تعاضد المعرفة الكلية وتتناصر الاستنباط والشمول بعد الاستقراء العيني والتشریع الفردي.

وإذا تدبّرنا أمر عراقة هذا البحث وتجذره في الفكر العربي وجدهناه ينسع من حيرة معرفية تخللت كلّ أنسجة العلوم على مسار الحضارة الإسلامية، وهذه الحيرة مردّها استكشاف أصول المعرفة النوعية بعد استكمال مضمونها، لذا كانت الحيرة الإبستيمولوجية

لاحقة دوماً لتكامل مقولات العلم الخاص مثلاً كان بديهيًا أن تكون في مجلتها تالية لقواعد القبض القطاعي لذلك ترى أنَّ العلم ما إن تتجدد أركانه المضمنية وتتپسح رواه المنهجية حتى يخلق علماً آخر يحمل اسمه بعد استباقه بلفظ «الأصول» فيكون العلم الوليد بمثابة المعادلة من الترجمة الثانية تعقب المعادلة من الترجمة الأولى، كذا ظهر علم أصول الفقه بعد تكامل الفقه، وعلم أصول التحوُّل بعد رسوخ التحوُّل وهلم جراً ... واستناداً إلى هذا الاستقراء التاريخي جوزنا لأنفسنا فيما سبق اقتراح مصطلح مشتقٍ من هذه الصياغات العربية ندلّ به على هذا التمطّع من المعرفة التي تغوص إلى قواعد العلم بعد استيعاب العلم ذاته، فاقتربنا للفظ «الأصولية» بديلاً من المصطلح التخيّل، وما الإبستيمولوجي في معناها المبدئيٍّ سوى فحص أصول العلوم وفرضياتها ونتائجها فحصاً نقدياً يفضي إلى تقييم ثمارها تقييمًا منطقياً، وتمحیص منظومتها من الوجهة الموضوعية بما يتحقق مدارك المعرفة اليقينية، وعندئذ يخلو مصطلح الأصولية متطابقاً مع مفهوم التحول من المعادلة المعرفية البسيطة إلى معادلة الترجمة الثانية على حدّ ما يبرره اللفظان المكونان اشتباكاً لمصطلح الإبستيمولوجي، فيكون البحث الأصوليٌّ متطابقاً مع مفهوم علم العلم.

هكذا نمت علوم العرب في دوائر انتشارية تنطلق من «بؤرة» مركبة فتوالد حلقاتها ولا تستقرّ حركتها التكوينية إلا عندما تستوعبها المعرفة الأصولية، فقد عرف علم الفقه مخاضه التكوينيَّ العسير ثم دست حركته مع تولد علم أصول الفقه فكان هذا العلم نافذاً إلى قواعد المعرفة التشريعية متخطياً لنظمها

الوصفي ونسقها التحليلي، ساعياً إلى دعائم الاتصال بين الشيء وفلسفة الشيء أي بين العلم وعلم العلم، وما إن توفر البعد الزمني السائج لوضوح الرؤية المعرفية حتى ظهرت ملؤنة الاكتمال لهذا العلم فجسّمها كتاب «المستصفي من علم الأصول» لأبي حامد الغزالى (٤٥٠هـ-٥٤٥هـ).

كذا حدث لعلم النحو رغم أنه من المعارف التي تكاد توهם بظفرة التولد إذ كل ما في تاريخه عند العرب يوجي على جانب من الاغراء بأنه اكتمل يوم ولد، أو قبل إنه تولد متكاملاً لما سكب في كتاب سيبويه (١٠٠هـ-١٨٠هـ) ولم تخل هذه الظاهرة على غرايتها دون نماء علم النحو بما وفر له المناخ المعرفي الذي أخرج فيه من ذاته فلسفة الأصولية فكان علم أصول النحو معادلة معرفية أخرى ارتفعت بالظاهرة المفكريّة عبر سلم التجريد والتاليف، وكان اكتئالها متجلّساً في تصنيف ابن جنّي (٢٩٢هـ-٣٢١هـ) الموسوم بالخصائص.

ويكاد ينطبيق استقراءنا هنا بحسب معقدة علم الكلام أيضاً لأنّه قام فلسفة للعقيدة ومؤصلاً لمبادىء النظر فيما يفلت عن قبضة النظر، ولا يهمّنا أكان التوفيق حليف هذا العلم أم لم يكن من حيث سعيه إلى إدراك المراتب اليقينية غير سبل الاستدلال والمحااجة وإنما الذي يعنيها هو حلوله في حد ذاته إذ انبرى مؤسلاً لقواعد المعرفة في صلب قطاع مخصوص، فكان في تبلوره ذا طبيعة أصولية محض، ناهيك أنه يوسم أيضاً بأصول الكلام حيناً وأصول الاعتقاد حيناً آخر، والأمر مع هذا العلم أشدّ فتنّة وأجلّ خطراً لأنّه قد كان في توالده التاريجيّ نكايات

الأنساق، فلم يكن جنس العلوم الأخرى التي قصدت في نعائتها مقصد التوحيد والاستقطاب، وفي صميم هذا الشلود كمنت طرائفه إذ لم تظهر في صلبها حلقة إلا وأثرت منظومتها الأصولية النوعية : فإذا بنا نستجمع نمطا ظاهريا هو «الأحكام في أصول الأحكام» لابن حزم (٤٥٦-٣٨٤هـ) ونمطا اعتزالي جاء به رأس العقلانية الإسلامية القاضي عبد الجبار (٤٢٠-٣٢٠هـ) في مدونته المذهبة الموسومة بالمعنى في أبواب التوحيد والعدل ، ونماذج أشعرية متلاحقة يبدأها إمام المذهب ويتوافق بها أسلافه ممن انبروا يعدلون من جموح العقل . وتتبع مختلف أفنان العلوم عند العرب تجد هذه الظاهرة ثابتة التواتر ، وقد يستوقفك علم التفسير ردحا من الزمن ولكنكه واجد منظومته المعرفية مع فخر الدين الرازى (٤٣٥-٦٠٦هـ) في «مفائق الغيب» حيث يمسك منه المبتدأ بزمام العلم في أصوله ومناهجه وقرائه الموضوعية . أما في علم البلاغة فقد تخل عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) قطب أصولها ، فإن أنت واصلت المسار عرفت أنه سيطر على مضمون العلم دون أن يخرج عن حلقة العلم المخصوص للبحث عن علم العلم ، وهو ما تداركه حازم القرطاجي (٦٤٨هـ) في «منهج البلاغة وسراج الأدباء» حيث تعاظلت المعاشرات البلاغية والتلقائية والفلسفية .

تلك إذن خصوصية نوعية في الفكر العربي الإسلامي ، عنها صدرت أصولية المعرفة : ما تتصل منها بالحقائق الإلامية وما نفذ منها إلى القضايا الإنسانية ، بل إن المعاشرات الصحيحة مما تخبره العلوم اليقينية قد انتهت هي الأخرى في نسق البحث عن فلسفتها المنهجية فلم يكن ، لبعض تلك الأساليب ، بدعة أن ترى ابن الميث (٤٣٥-٣٥٤هـ) يستهل مقدمة كتاب

المناظر بهذا التحرى : «وبتدىء في البحث باستقراء الموجودات وتصفح أحوال المبصرات وتمييز خواص الجزيئات، ونلقي باستقراء ما يخص البصر في حال الإبصار وما هو مطرد لا يتغير . وظاهر لا يشبه من كيفية الإحسان ثم نترقى في البحث والمقاييس على التدريج والترتيب مع انتقاد المقدمات والتحفظ في النتائج ونجعل غرضنا في جميع ما نستقرره ونتصفه استعمال العدل لا اتباع الهوى ونتحرى في سائر ما نميزه ونشقده طلب الحق لا العيل مع الآراء» .

\* \* \*

فتاريخ العلوم في مسار الحضارة العربية قد ارتكز على تواجد أصوليات فرعية أثمرتها أفنان الشجرة المعرفية المتراكفة فكانت بمثابة الأعمدة الفقرية يأتي كل واحد منها متعاضدا مع العلم النوعي الذي أخرجه ومجسما في آن واحد درجة اكتماله ، وعلى ذلك التسق نشأت أصوليات تراكمت كما ونوعا حتى تفاعلت عضويا تفاعلا هيأ المناخ الفكري الذي يتمثل به المعطى الأصولي في أبعد خصائصه وأعمق تكافيه .

وما إن تتضلع للباحث المعاصر تاريخية الشأة الأصولية على التمط الذي صورناه ، مقتضبين تفاصيله ، حتى يدرك مصادرتنا المبدئية وهي أن مقدمة ابن خلدون قد جسمت فعلا الأصولية الكلية في تاريخ الحضارة العربية، إذ كانت جامدة لشنات الأصوليات الفرعية ، ومستوعبة لمقولات الفكر النقدي ، مع غزاره تأليفية هي وليدة القدرة على التجريد

والطاقة في الاستقطاب المعرفي الشامل، وكثيراً ما يشير الباحثون إلى غرابة ظهور ابن خلدون في فترة انحسار المَدُّ الحضاري العربي، معتبرين أنَّ المناخ الفكري الذي ساد طيلة القرن السابع والقرن الثامن ما كان يسمح موضوعياً بظهور فكرٍ متميِّز على الصعيد الإنساني، يتجاوز في يسر كل مكتسبات المعرفة البشرية الحاصلة قبله، لذلك يلجأ الدارسون في تفسير ما قد نصطدح عليه بالظاهرة الخلدونية إلى معطيات تقديرية تقرر أشباه الحقائق دون أن تستند إلى موضوعية الحكم، بل إنَّ الذي يفترض به الدارسون تلك الظاهرة لمَّا تنقضه الموضوعية الاختبارية، ألا وهو الجزم بالعيقريَّة الفردية. ونحن وإن لم ننكر وجود التفرد النوعي في المقومات التشكويَّة لدى الإنسان فإنَّ الذي نعترض عليه هو أن نحوال تقرير المعطى الفردي إلى مقوم تفسيري للظواهر الفكرية والمعرفية العامة.

فإنَّ نحن تمثَّلنا محدَّدات نشأة الفكر الأصولي في صلب التَّطَوُّر الحضاري عموماً واستغنا التعليل التشكويَّي الذي بسطناه آنفاً عرفنا أنَّ الظاهرة الخلدونية قد جاءت في أوانها الموضوعيَّ، بل ما كان لها أن تنشأ قبل الزَّمن الذي برزت فيه من حيث هي الأصوليَّة الكلية التي أمسكت بأعنة الأصوليات الفرعية المنتشرة عن العلوم النوعية، فابن خلدون قد حظي ببعدين أساسيين هما البعد الزمئي والبعد المعرفي، فكانت مقدمة إخساباً نوعياً من حيث تعتمد ضبط المنظومة الأصولية لتاريخ الفكر العربي الإسلامي.

ولعلَّنا لا نجازف كثيراً إنْ نحن قارنا ظهور ابن خلدون

بظهور أرسطو في تاريخ الحضارة اليونانية على ما يوجد من فوارق بين الصورتين ، فإذا اعتبرنا أرسطو مؤصل الفكر الشجريدي ومنظم الاستنباط المعرفي سلمنا بأنه ثمرة نضج فلسفى طويل المدى في تاريخ الحضارة اليونانية فكان لذلك السبب ضابط أصولية المعرفة الإغريقية عموماً ، وقد جاء متأخراً نسبياً فحظى بالبعدين الضروريين لكل تنويع أصولي .

\* \* \*

هكذا نتبين في ضوء هذا الاستقراء المتصل بتكوينية المعرف ونوايمها عبر جدل التاريخ كيف أن مدونة ابن خلدون لم تكن مجرد امتداد لخط أصولي واحد ، ولا كانت تتوriga نوعياً لفرع قطاعي يختص به علم التاريخ ، وإنما جامت صهراً خصوصاً لأصوليات فرعية فكانت نموذجاً للتلويع الكلوي المتتجاوز لحدود الفرع وأنماط الأجزاء . على هذا المنطلق نرتكرز لنقرر باديء ذي بدء أن منظومة ابن خلدون قد مثلت أصولية معرفية توليدية وهو ما جعلها تستمد طابعها التوليدى من خصوصية الشجريد القياسي والتاليف الاستيعابي ، فإذا بابن خلدون من حيث ينظم المعرف ، ويتحسن نوايمها الخفية وينقد منهجها ويفحص ثمارها ، بل من حيث يستكته أصول الإدراك البقيني عموماً ، يبتكر علماً جديداً فيضع أسسه لا بالاتفاق أو التضمين وإنما بالوعي الصريح ، والتبصر المحكم .

فليس من الرّعم في شيء ، ولا من تعسّف التراث أو جموح الحداثة ، أن نعزّو الفكر الأصولي عند ابن خلدون إلى إكتشافه بعداً عقلانياً ثباته اليوم ظائف آته وليد حديث ألا وهو مبدأ تمازج

الاختصاصات في المعرفة البشرية بما يفتح أمام العقل مسالك التكامل وسبل السيطرة على الحقائق الكلية.

\* \* \*

فمني استقام في ناظرنا هذا الأُس المركزي الذي تخلّل طبيعة العلم في تاريخنا الحضاري تعين على ذوي الاختصاص أن ينبروا بحثاً عن سمة الأصولية العربية وما تتحدد به من خصائص نوعية تبرز هويتها فتفصلها عن غيرها من أصوليات التاريخ الإنساني سواء بالمشاكل أو المعايير وليس لنا في هذا المقام غير التنبيه إلى بعض الظواهر العينية تستلزمها بمنظور منهجي محدود بحدود الرؤية التي نصدر عنها، ولغيرنا أن يستغرق كشفها ليترقى بها إلى مراتب الاستنباط التأليفي والتقرير الشامل.

وأول ما نبسطه في هذا المسار بعد أن نقضينا القول بتولد الأصولية العربية عن الطابع الجدلّي في مكافحة العلوم الكلية ونقضينا الاحتكام إلى مبدأ الطفرة التشكوبينية في تفسير ما أسميهما بالظاهرة الخلدونية ، هو أن الأصولية العربية أصولية معرفية تقوم على زوج تكاملٍ طرفاه القرآن مما تأسّس فلسفة العلم المخصوص، والبحث عن نظرية في المنهج المعرفي إطلاقاً، ولعل خط الفصل بين المعطى العربي والمعطى الإغريقي في هذا المنساق يتبع في أن الفكر اليوناني قد أثمر أصولية منطقية قبل كل شيء ونعني بهذا المصطلح دلالته المختصّة بمشرب المناطقة من حيث هي تصوّر محاولة العقل الخالص تمحيض الوجود في منظومة الأقىسة والمعايير التي يسقطها الجوهر المفكّر على المادة المتقدّلة ، فيكون أرسلاً منظراً أصولية اليونان ، وتكون منظومته

قاصدة إلى حمل المادة على أن تتعقل بعقل العاقل ، ولهذه الأسباب كانت منظومة ذاتية مغلقة على نفسها ، إذ هي فعل استقطابي ذو حركة جاذبة تتولى فيها الدوائر لتنصب في مراكزها ، وتتوحد في بؤرتها . أما الأصولية العربية فتبسيّزها المضمونى وتفردّها التاريخي قد أنججت بطبيعتها فلسفة في المناهج ونظريّة في المعرفة ، أي أنها بذلك قد استحالت علما في الادراك ، وما من شك أن ابن سينا (٢٨٣٧هـ - ٤٢٨هـ) قد أحسن إحساساً دقيقاً بتكاليف المعارف وتحمّل انصهارها في أصولية كلية ، وكأنما هو يبشر بميلادها قبل وضعها إذ يقول : « كل واحد من العلوم الجزئية وهي المتعلقة ببعض الأمور وال موجودات يقتصر المتعلّم فيه أن يسلّم أصولاً ومبادئ ، تبرهن في غير علمه ، وتكون في علمه مستعملة على سبيل الأصول الموضوعة (... ) فليس يمكننا في تعلم العلوم كلها أن نتحرّر عن مصادرها على مقدّمات تتبّع في علوم أخرى ، فإن مبادىء العلوم وخصوصاً الجزئية تعرّف إما من علوم جزئية غيرها ، أو من العلم الكلّي الذي يسمى فلسفة أولى ، فليس يمكن أن يبرهن على مبادىء العلوم من العلوم نفسها »<sup>(١)</sup> .

أما ابن جنّي فإنه شديد الحيرة في أمر التباس العلم بأصولية العلم ، وهو غير على إبراز الفيصل المبدئي بينهما إذ كان بمنطقه النقدي مرتاباً حيال القدرة البسيطة التي تمكّن من عبور معادلات الدرجة الأولى إلى المعادلات من الدرجة الثانية ، لذلك تراه يلح في ضرب من التيسير على تبصرة العقول بأمر هذا التفارق ، فينزل علمه الأصولي منزتين : في الأولى هي منزلة الفكر النقدي

---

(١) عيون الحكمة - ص ١٧ .

الخاص لاتصاله الحميم بأصولية علم اللغة : « وهذا باب طويل جداً وإنما أفضى بنا إليه ذرو من القول أحيبنا استيفاءه تائساً به ، ولن يكون هذا الكتاب ذاهباً في جهات النظر ، إذ ليس غرضنا فيه الرفع والثصب والجر والجزم ، لأنَّ هذا أمر قد فرغ في أكثر الكتب المصنفة فيه ، منه ، وإنما هذا الكتاب مبنيٌ على إثارة معادن المعاني ، وتقدير حال الأوضاع والمبادئ ، وكيف سرت حكماتها في الأحكام والحواشي »<sup>(٢)</sup> .

وفي الثانية هي منزلة العلم الكلية لأنَّ أي تفكير أصولي وإن تحدَّد بقطاع معرفي مخصوص فإنه ينحدر إلى بوتقة الأصولية الكلية فيصبح متمازج المعارف بالضرورة ، وهذا سرُّ أدركه ابن جشِّي الإدراك التصريح فأبرزه بالتحليل لهذا سُورَي بين المتكلِّم والفقير والنحوي والأديب والفيلسوف في الحاجة إليه : « فإنَّ هذا الكتاب ليس مبنياً على حدِيث وجوه الإعراب وإنما هو مقام القول على أوائل أصول هذا الكلام وكيف بدئ ونحي وهو كتاب يتساهم ذوق النظر من المتكلمين والفقهاء والشحادة والكتاب والمتأدبين التأمل له ، والبحث عن مستودعه ، فقد وجب أن يخاطب كل إنسان منهم بما يعتاده ويأنس به ليكون له سهم منه وحصة فيه »<sup>(٣)</sup> .

ومن رام تعداد التماذج الدالة على نضج العبرة الأصولية في تاريخ الفكر العربي وجدها متسربة في مظانَّ التراث ترسباً نسيجياً لا يدع مفردة في أمراها ويتفاوت هذا التسلل فهو

(٢) أحوال النفس من ١١٤ .

المسالص ، ج ١ ، ص ٣٢ .

(٣) المرجع - ص ٦٧ .

ترقيه نحو الفكر المجرد الكلّي<sup>٤</sup> ، ولكنك واجد من الصياغات المطلقة ما يتيحنا ويتحدى بعض ثقافتنا المعاصرة في أصول الحكم وفلسفة المناهج ، أدركها أصحابها في ضرب من الوعي التقدّيّ الحادّ ، ولا شكّ أنّ من ثمار هذه السنة المعرفية اقتدار ابن خلدون على مسك أعمدة المناهج والقبض على مجتمعها في رؤية موحدة هي التي مكنته من تحديد أصوليّ لعلم المنطق في مبدئه وتشكله وأصحابه<sup>(٤)</sup> .

فإذا صرّح عذرنا ما افترضنا أنه سمة نوعية تطبع الأصولية العربية عامة وسلمت معنا – سواء بالاستدلال أو بالمصادرة – بأنّها أصولية توليدية لأنّها تنجّب فلسفة في العلوم ونظرية في الإدراك ، تبيّن لك كيف أنّ ابن خلدون ما كان إلا ثمراً طبيعياً لنمط الحضارة التي أنشأه ، فالتفكير التقدّيّ العربيّ توليديّ كما عرفت فهو إذن مثمر خصيّب وشرعيّ هو ابن خلدون ذاته ، ولكن ابن خلدون لا يكون إلا توليدياً لذلك كانت أصوليّته مشرّفة أنججت ، في مخاضها مع معرفة التاريخ ، علم العمران وأنججت بعد لتجّلّها بوليدها منظومة المعارف الكلّية .

على أننا إذا رمنا نشأة لهذا الطابع التوليديّ في حد ذاته أو حاولنا فكّ أسراره التكوينية عزوناه ابتداء إلى ترجمة سمة الخبرارية في الفكر العربيّ ، وتكامل ضوابطها ، مما يسّر لها القبض على قطبى المعرفة المتواصلة : قطب المحسوس وقطب المجرد ، وليس من همّنا في هذا السياق إثارة جدل التكامل أو التناقض بين المتصوّرين

(٤) المقدمة (دار إحياء التراث العربي - بيروت) ص ٤٧٨، ٤٨٥، ٤٩١، ٥١٤، ٥١٥.

ولامن همنا البحث في مدى الاصحاب وحلود الاجهاض على صعيد المعرف عامة وإنما مقصتنا تقرير أمر هذه الظاهرة مما يصطليع عليه أحياناً بالمنهج العلمي أو المنهج التجريبي وذلك على حد ما أنطق بعضهم بالقول :

«للمنهج العلمي مواصفات تناست وتكاملت منذ أن بدأ الإنسان تسجيل ملاحظات ومراقبة الظواهر الطبيعية البيولوجية ومنذ أن تلمس ما يحكمها من قوانين ، وحاول التعرف على ما يطرأ على الظواهر من تغيير أو إنحراف ، وما يمكن وراء ذلك من أسباب، وبديهي أن الممارسة العلمية في مراحلها البدائية اقتصرت على تسجيل المشاهدات ، ثم ارتفعت إلى محاولة تصنيفها في إطار يصل الظواهر بعضها ببعض ، سواء بحكم التجاور المكاني أو بالتواقيت أو بالتالي الزمني، وتلا ذلك اعتماد المنهج التجريبي والذي شهد تطوراً هائلاً على أيدي العلماء العرب وال المسلمين في القرون الوسطى إلا أن هذا المنهج التجريبي لم يشكملي إلا بعد إنحسار النهضة العلمية في المجتمع الإسلامي. فوضعت الضوابط لكيفية تطبيق هذا المنهج ، وأسلوب استخلاص القوانين العامة من التجارب المنفصلة ، وطرق فحص الفرضيات من خلال تكرار التجربة الواحدة والتأكد مما إذا كانت ستؤدي - عند توفر شروط معينة - إلى ذات النتيجة . وهكذا اكتسب الأسلوب العلمي شرطين يميزانه ، هما : المشاهدة المتجردة والتجربة كأساسين للوصول إلى الاستنتاج المبني على الاستقراء والاستدلال وصولاً إلى التعميمات والقوانين . ومن خلال التناول المنطقي لمجموعة من المشاهدات والتجارب يمكن صياغة

النظريات التي تسعى إلى تفسير الظاهرة على مستويات أعمق وأشمل ، والنظرية العلمية تظل محطة مؤقتة في مسيرة العلم »<sup>(٥)</sup>

ومن الطريف ذي الدلالة المميزة ألا تبقى جدلية التشكيل الحسي والتجريد التصويري مجرد معطى استقرائي ترتبط به المعاينة العلمية والمكافحة الاختبارية ، وإنما تتحول هي ذاتها إلى معطى ينظر تنظيراً أصولياً يتخذ من العقل العاقل مادة للتفكير وموضوعاً له في نفس الوقت ، وهذه الحقيقة تصدق على ابن خلدون بالبداية ولكنه فيها ورث ستة متأصلة ، فإن رمت دليلاً فالتمس للشاهد لا للحسر ضرباً من ضروبها عند محمد الشهريستاني (٤٦٧-٤٥٤هـ) : « وللمعنى صعود من المحسوس المعسوم إلى المعقول المعلوم صعوداً من الكثرة إلى الوحدة ، ونزول من المعقول المعلوم إلى المحسوس المعسوم نزولاً من الوحدة إلى الكثرة ، والعرفان مبتدئٌ من تفريق ونفخ ، وتركه ورفض ، معنٍ في جمع هو جمع صفات الحق للذات المريدة للصدق ، ثم إنتهاء إلى الوحدة ثم وقوف ، وهذا من حيث الصعود . والعرفان مبتدئٌ من توحيد وتفكير ، وتمييز وتصوير ، معنٍ في معرفة هي معرفة صفات المخلق ، ثم إنتهاء إلى الكثرة ، ثم وقوف ، وهذا من حيث النزول »<sup>(٦)</sup> .

أما عند ابن خلدون فإليك واجد ، فيما أنت واجد ، قوله : « إن العلماء معتادون التّنّظر الفكري والغوص على المعانٍ وانتزاعها من المحسوسات وتجریدها في اللهم أموراً كليلة عامة ليحكم

(٥) د. محمد أحمد المفتى : منهج التصنيف العلمي عند ابن سينا ، الثقافة العربية ، ١٠ ، ١٩٧٥ ، ص ٣٦ .

(٦) نهاية الأقلام في علم الكلام ، ص ٢٢٠ .

عليها باسم العوم لا بخصوص مادة ولا شخص ولا أمة ولا صنف من النام، ويطبقون من بعد ذلك الكل في على الخارجيات وأيضا يقيسون الأمور على أشياءها وأمثالها بما اعتاده من القياس فلا تزال أحکامهم وأنظارهم كلها في الذهن ولا تصير إلى المطابقة إلا بعد الفراغ من البحث والنظر ، ولا تصير بالجملة إلى المطابقة وإنما يتفرع ما في الخارج عما في الذهن من ذلك» (ص ٥٤٢) .

عند هذا الحد من الاستنطاق الجدللي يتيسر لنا التماس الركيزة المبدئية التي تجمعت في صلبها خصائص الاختبارية في منهج البحث وطرق الاستقصاء داخل شبكة النسج المعرفي في الفكر العربي، وهي هي الحقيقة ثمرة أصولية تولدت عن رؤية تجريبية تتحرى موضوعية البحث ومعقولية التشريع، هذه الركيزة بدت لنا متجلسة في توافر الطرح اللغوي ضمن حقول التقصي الأصولي ، فليس من مقدمة أو خطبة صدر بها أعلام النظر النقطي مصنفاتهم على نهج الفكر الأصولي إلا وهي متضمنة للإشكال اللسانى بغية تحمس نواميس الظاهرة اللغوية من حيث هي أداة المعرفة وموضوع لها في نفس الوقت.

وهكذا لم تنفك تزدوج في المقدمات الأصولية وظيفتان لسانيتان : وظيفة الأداء الإبلاغي ووظيفة الحديث باللغة عن اللغة ، وعن الوظيفتين تتولد وظيفة نوعية هي الكلام بالكلام باللغة عن تفكير العقل في اللغة . بل إن هذه المقدمات قد اختزنت لنا أرقى درجات التنظير الموضوعي في شأن الظاهرة اللسانية فأصبحت تمدنا بالرؤية الجامعة بين الاختبار والشمول.

وقد لا تستوقفك استهلالات اللغويين أنفسهم بطرح القضية

اللسانية طرحاً أصولياً ، فكأنما ذلك من طبيعة شغلهم وإن كان في مثل هذا الظن حظ وافر من المسايرة ، ولكن القضية أشدّ وقعاً وأحلكم فعلاً حينما تتواتر إلى حدّ الاطراد : تجدها في مقدمات أصول الفقه وعلم الكلام ، وكتب التفسير ، أمّا عن مداخل الفلسفة وأهل المنطق فحدث ولا استغраб ، وسيصيغ الطابع التوليدى الذي أشرنا إليه آنفاً صيغة فتحت حول المقدمات إلى خواتم ، ويأتي ابن خلدون بالصورة المتكاملة للتنظير اللسانى عل صعيد الفلسفة الأولى . كما يقول الشيخ الرئيس .

كذا تتقرّر لآناظرنا هذه الظاهرة العجيبة التي تحوي من الأبعاد المعرفية ما يتحدى الفكر المعاصر ، والتي تجيء بمادة فكرية ولود كثيراً ما تعجز اللسانيات في أحدها تياراتها عن استيعاب مقولاتها الكلية ، ولهذا السبب ، وأسباب أخرى لم نات عليها ، بذا لنا أن استقراء البعد اللسانى يمثل « ثابتة » في الفكر العربي ، بل هو ألم الثوابت ، ولن يغفل ابن خلدون ، على ما بذا لنا ، عن هذه الحقيقة التي تمثل النموذج الأولي للسمة الاختبارية وقد لا يخفى اليوم عن أحد أنّ الذي يحدد قوام المحدثة في حقل العلوم الإنسانية الرائحة إنما هو موقعها من اللسانيات ، ذلك أنّ علم اللسان قد أصبح مركز استقطاب تحكم إليه مختلف المعارف الإنسانية سواء في مناهج بحثها أو في تقدير حصيلتها العلمية . وقد كان له على صعيد فلسفة المناهج فضل إرساء جملة من المبادئ أهمّها اثنان : مبدأ تمازج المعارف بغية إدراك نواميس الظواهر المتصلة بالإنسان ، ومبدأ استغراق الشمول المعرفي مما جلّ الرؤية الأصولية .

ولمن لم يسمع المقام بالاستطراد إلى خواص الفكر المعاصر جملة فإننا نتجوز التنبية على ظاهرة معرفية تبدو لنا مستقبلية أكثر مما هي حضورية إذ نكاد تكون على اليقين بأن الفكر المعاصر على عتبة عصر معرفي جديد هو فجر الأصولية اللسانية.

فاللسانيات اليوم موكول إليها مقدور الحركة التأسيسية في المعرفة الإنسانية لا من حيث تصليل المناهج وتنظير طرق إلصحابها فحسب، ولكن أيضاً من حيث إنها تعكف على دراسة اللسان فتتخد اللغة مادة لها موضوعاً، ولا يتميز الإنسان بشيء تميّزه بالكلام، وقد حلّه الحكماء منذ القدم بأنه الحيوان الناطق، وهذه الخاصية المطلقة هي التي أضفت على اللسانيات - من جهة أخرى - صبغة الجاذبية والإشعاع في نفس الوقت، فاللغة عنصر قار في العلم والمعرفة سواء ما كان منها علماً دقيقاً، أو معرفة نسبية أو تفكيراً مجرداً، فباللغة نتحدث عن الأشياء وباللغة نتحدث عن اللغة - وتلك هي وظيفة «ماوراء اللغة» - ولكننا باللغة أيضاً نتحدث عن حديثنا عن اللغة، بل إننا باللغة - بعد هذا وذاك - نتحدث عن علاقة الفكر إذ يفكر باللغة من حيث تقول ما تقول فكان طبيعياً أن تستحيل اللسانيات مولداً حركياً لشئي المعرف، فهي كلما التوجهت إلى حقل من المعرف افتحت فغرت أنسنة حتى يصبح ذلك العلم نفسه ساعياً إليها. افتحت الأدب والتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع ثم اتجهت صوب العلوم الصحيحة فاستواعت علوم الإحصاء، ومبادئ التشكيل البصري ومبادئ الإخبار، والتحكيم الآلي وتقنيات الاختزان، وآخر ما تفاعلت معه من العلوم الصحيحة حتى أصبح ممثلاً بها عنائتها به علم الرياضيات الحديثة

ولا سيما في حساب المجموعات .

فبحثنا هذا - كما قد ينطوي تلقائياً عن نفسه - إنما هو النظر في مقدمة ابن خلدون من وجهة عالم اللسان الملزوم بشمول الرؤية الأصولية تكويناً وتوليداً في نفس الوقت ، فتحن بمبرج ذلك نحو إقتداء السبيل الفصيّنة المؤدية إلى بناء الأصولية الخلدونية بالارتكاز على معادلات منطقية لسانية في آن معاً . وفي كل ذلك نصدر من موقع معرفي محدد هو تقديرنا أنَّ مقدمة ابن خلدون قد مثلت منظومة الفكر الأصولي المتكامل في مسار الحضارة العربية ، وهذه المصادرية تستوجب التسليم بأنَّ ابن خلدون - فضلاً عن أنه فلسف علم التاريخ واشتغل علم المuran - قد أمسك في مقدمته بأزمة مراتب أخرى تتدخل وتنفّاعل إلى حد التراكب الكثيف .

فهو في المنزلة الأولى مؤرخ للعلوم ، وفي المنزلة الثانية ناقد لأصول العلوم ومناهجها وشارها ، ثم هو في الثالثة منتبه عن خصائص المعرفة الإنسانية وكليات الإدراك البشري .

\* \* \*

ولكن قد يتعدّر على الباحث استثناء الطابع الاختباري عبر النظرية اللسانية عند ابن خلدون إن هو لم ينزلها منزلة لها من المستندات الأصولية التي احتمم إليها خطه الفكري ، فلنعرض لها في تلميح واقتضاب يعنيان أهل الذكر عن تفصيلها ، وقد يستحوذان الفكر إلى إستكمال التمط الاستدلالي من موقع الاختصاص الأخرى .

وأول ما يتراوئ لنا من هذه الركائز الأصولية والكليات

المنهجية هو اعتماد المقوم البيولوجي ونعني به احتكام ابن خلدون إلى بعد المادة في ظواهر الوجود عامة وظواهر الحياة الإنسانية على وجه مخصوص، وليس لهذا الاستناد - في تقديرنا - ما يحيل لبعضهم من نزعة مادية بالمعنى الذي يبوي للمادة منزلة الحكم المفسر لعواض الوجود ، والذى تنتسى معه سلطة ما وراء المادة سواء في تحريك السلوك ، أو تفسير العقل للسلوك ، ولم يكن ذلك من بعض هؤلاء الباحثين إلا استطاوا مرآويا سببه جموح القراءة السلطنة على الحدث بما تأخر نشوئه في الزمن عن الحدث نفسه، ولستا نشئمنهجا ما في البحث ولا ندين رؤية مخصوصة في تأويل الميراث الفكري، وإنما مقصدنا أن يتوضّع خط الفصل بين الاستنطاق الرأسي الهدف إلى إعادة كشف النص الفكري ، والتأويل الصادر عن توظيف القراءة توظيفا فكريًا أو عقائديًا.

فالمفهوم البيولوجي قد كان مستندًا إختباريا تعامل معه ابن خلدون تعامل المخبري ميم لوحات التشريح ، لأن حيرته القصوى تركت على تحويل التخمين إلى مشاهدة عينية بغية إرساء قواعد التصور التجريبي ، لذلك كان مفهوم التجربة أو المعاينة ذا مرتبة غالبة في تفكير واضح علم العمran ، ولا شكاد تردد في أن ثمرة هذا المفهوم البيولوجي قد تجسّمت في ليقانه ابن خلدون على قانون جوهري له من العمق والشمول ما للكلمات أحيانا ، إلا وهو قانون الحاجة . ولو أخذت الفكر الخلوقى في مظهره الاستقرائي لوجنته نسيجا متظافرا : لحمته اقتضاء الحاجة في الوجود، وسده إرضاء الحاجة بغية الوجود، وبين تجسم الحاجة وتعين سلطتها يتراوّى نموذج الحياة

الفردية والجماعية وهو ما يجيز لنا القول بأن قانون الحاجة هو المحصلة الفيزيائية لقوتين ضاغطتين: قوة الاقتضاء المخارجي وقوة التسروع الداخلي ، فال الأولى تستجمع الحاجة المتسلطة على الإنسان بوصفها تحليباً لوجوده، والثانية تشكل مسعى الإنسان إلى الاستجابة الطبيعية .

فالذى نعنيه بقانون الحاجة هو هذا الشركح الذى عليه الإنسان ملء وجوده بين ضغط الحاجة ودافع إرضائها ، وهذا القانون فى تقديرنا هو الرسم البيانى المفسر للوجود الانساني من خلال بعده البيولوجي .

ومن رام استغرق هذا القانون فى صلب المقدمة وإماطة اللشام عن المقوم البيولوجي فى التفكير العمرانى توصل بيسر إلى فهم هذا التاموس المبدئى إذ فى حوضه يتنزل تفسير ابن سحنون لغريزة حب البقاء ، ولضرورة دوام النوع ، فاما الأولى فهي ظاهرة فردية وأما الثانية فهو ظاهرة جماعية صارت عن الأولى لأن فى سعي الفرد إلى البقاء تعزيزاً لمسى الجماعة إلى الوجود .

وهكذا يتسعى للباحث لو رام استنزاف عناصر الموضوع بالبحث الكاشف والبررس الناقد أن يستنبط ملامع التنضيد على سلم الاقتضاء البيولوجي ، إذ هو واجد درجة أولى من درجات تاموس الحاجة هي درجة الاقتضاء الغذائى ، ودرجة ثانية هي ضرورة الاحتماء الطبيعي فى الملبس والمسكن واتقاء الموجودات المتسلطة عليه بالافتراض ، ودرجة ثالثة هي حاجة التأزر البشري ،

لأن في تعاون الفرد مع الفرد ما يعينهم على سد كل حاجاتهم وأكثر، وفي عزلة الفرد عن الأفراد قصوره عن سد أدنى ضروراته كما سببته في موطن آخر ولغاية أخرى.

فإذا استقام تفسير هذه الظواهر طبقاً لقانون الحاجة من حيث هو تركع بين طاقتين متجاذبتين تنسى، بالمجادلة والاستنباط تنزيل فكرة الواقع في نفس المساق الفكري وتبين اندراج صورته ضمن تولد سد الحاجة من نفسها. وليس يعزب عندئذ أن نكشف عن هوية قانون العصبية. فليس هو - في تقديرنا - إلا نموذجاً أقصى لهذا المقوم الأول من مقومات الأصول المبدئية، بل ليس اكتشاف ابن خلدون لقانون العصبية إلا ثمرة لتصوره الاختباري. أما من حيث المنطلق الفكري فإن النازر العصبي هو تماماً جندي عمليات متآخية، هو جندي تناول الإنسان للشريد خوفاً من القناة، وارتدائه لما يقيه قر البرد أو حر القبيط، ولجوئه إلى ما يحميه من حيوان لادغ أو مفترس، وتكلافه مع أفراد مجتمعه لتحصيل تلك العناصر نفسها لقمة ورداء وملجاً. وهكذا يتذرّل التفكير السياسي في حلب البعد البيولوجي فيأتي من هذا التنزيل مظهر جديد من مظاهر علم التاريخ على يد ابن خلدون.

\* \* \*

أما المستند الأصولي الثاني ضمن الكلمات المنهجية في منظومة ابن خلدون فهو بعد العقلاني - بالمعنى المنهجي قبل المعنى المتمحض إلى التفسير الفلسفى - ولا ريب أنّ الثمرة الكلية ضمن نظرية ابن خلدون في هذا المقام قد جاءت حصيلة

شمار فرعية من أهمها الاختكام إلى الناموس المعقلن للوجود بعد ناموس الحاجة المحركة للوجود، ويتبادر هذا بعد حسب زوايا تقديرية متنوعة ، منها مبدأ اقتران كل معرفة بعملية التجريد لأنَّ الملكة المجسدة لعقلنة الظواهر في نشوئها وجودها وانسلاخاتها فالتجريد قبض على عنان التجربة وبالتالي تمحيض للمتصورات انطلاقاً من وقائعها المحسوسة أو مظاهرها المعاينة فطبعي أن تكون التجربة أساساً لكل معرفة مثلاً أنَّ أساس كل معرفة إنما هو استنباط المجرد من المحسوس .

إنَّ استثناء ناموس التجريد من حيث هو الطاقة العاقلة للظواهر قد مثل حيرة منهجة قصوى لدى ابن خلدون إلى الحد الذي استحال معه أساً أصولياً « ذلك أنَّ الأصل في الإدراك - حسب عبارة ابن خلدون نفسه - إنما هو المحسوسات بالحواس الخمس ، وجميع الحيوانات مشتركة في هذا الإدراك من الناطق وغيره ، وإنما يتميز الإنسان عنها بإدراكه الكلمات وهي مجردة من المحسوسات ». (ص ٤٨٩) وهذا ما يسميه ابن خلدون « سعي الفكر» الذي « غايته في الحقيقة راجمة إلى التصور لأنَّ فائدة ذلك إذا حصل إنما هي معرفة حقائق الأشياء التي هي مقتضى العلم ». (ص ٤٩٠) .

ويصور ابن خلدون عملية التجريد في وصف دقيق إذ يقول عند حلبيه عن علم المنطق « وضعوا قانوناً يهتدى به العقل في نظره إلى التمييز بين الحق والباطل وسموه بالمنطق ومحصل ذلك أنَّ النظر الذي يفيد تمييز الحق من الباطل إنما هو للذهب في المعانٍ المنتزعة من الموجودات الشخصية ، فيجرد منها

أولاً صور منطبقة على جميع الأشخاص كما ينطبق الطابع على جميع النقوش التي ترسمها في طين أو شمع ، وهذه مجرد من المحسوسات تسمى المقولات الأوليّات ، ثم تجرد من تلك المعانٍ الكلية إذا كانت مشتركة مع معانٍ أخرى وهي التي اشتراك بها ، ثم تجرد ثانياً إن شاركتها غيرها وثالثاً إلى أن ينتهي التجريد إلى المعانٍ البسيطة الكلية المنطبقة على جميع المعانٍ والأشخاص ، ولا يكون منها تجريد بعد هذا ، وهي الأجناس العالية ، وهذه المجرّدات كلها من غير المحسوسات هي من حيث تأليف بعضها مع بعض لتحصيل العلوم منها تسمى المقولات التوانى» (ص ٤٥١).

\* \* \*

على أنَّ روح الاختبارية في أصولية ابن خلدون، مما صادرنا عليه ابتداء ، هي التي وقت صاحبها من جموح العقل المجرد ، فلم يذهب هذا المنهج بصاحبها إلى حد إسقاط التصورات التجريدية على الواقع الحادثة ، ولا إلى حد اعتماد القوالب الماقبلة في صياغة التواميس المحرّكة للظواهر بل إنَّ الخط الاختباري قد حُسم الاستناد إلى مبدئين منهجهين : أولهما القول بأنَّ مسيرة الأحداث ليست عشوائية ولا هي تعسفية مطلقاً ، وإنما تحكمها ضوابط داخلية تمثل منطق انتظامها في الوجود ، وثانيهما التسليم بأنَّ العقل قادر على اشتقاء قوانين الظواهر من ذات الظواهر ، وذلك بانتزاعها عبر التجريد بعد المعاينة .

فكل حادث إذن معقول ، أي ليس من الظواهر ما ينقض مبدأ العلة في التواجد ، فكل حادث حامل للدلائل في ذاته بمعنى

أَنْ يَحْوِي فِي صُلْبِه نَظَامَه التَّرْكِيَّيِّ ، ثُمَّ إِنَّ كُلَّ مَعْقُولٍ لَا بُدَّ أَنَّ يَتَعَقَّلَ إِذَا لَمْ يَسْكُنْ إِلَى ظَاهِرَه حَادِثَه إِلَّا وَالْعُقْلُ مُتَوَصِّلٌ إِلَى كَشْفِ بَنَائِهَا التَّكَوينِيَّه الْقَابِعَ وَرَاءَ تَجْلِيَاتِهَا .

فَمِنْ مَوْقِعِ هَذَا الْبَعْد الْأَخْتَبَارِيِّ ، وَعَلَى أَسَاسِ الإِيمَانِ بِقُدرَةِ الْعُقْلِ عَلَى عُقْلِ الْمَعْقُولَاتِ ، أَوْ قُلْ بِالْأَصْطِلَاحَاتِ الْمُتَوَلِّهَةِ عَنِ التَّصَوُّرِ الْفَلَسْفِيِّ الْمُحَدِّثِ ، عَلَى أَسَاسِ الإِيمَانِ بِقُدرَةِ الْإِنْسَانِ عَلَى عَقْلَنَةِ الْمَوْجُودَاتِ ، اِنْبَرِيَّ اِبْنِ خَلْدُونَ يَنْقُدُ مَنْهِجَ الْمُؤْرِخِينَ قَبْلَ أَنْ يَؤْسِسَ ضَرَابِطَ الْعِلْمِ تَأْسِيسًا مُتَفَسِّرًا فَعَرَفَ الْعِلْمَ بِشَرَاطِهِ ، فَذَكَرَ الْمَعْارِفَ الْمُتَنَوِّعَهُ وَحَسْنَ النَّظرِ وَالتَّثْبِيتِ ، ثُمَّ اسْتَطَرَدَ إِلَى بَيَانِ مَصَادِرِ الزَّلَلِ وَمُسَبِّبَاتِ الطَّعنِ فِي فَنِّ التَّارِيخِ فَيَذَّاكِرُ بِقَوَاعِدِ الْمَنْهِجِ الْعَقْلَانِيِّ لِيَتَعَلَّمَهُ حَكْمًا عَلَى النَّقلِ وَفِيَضَلاً فِي أَمْرِ الْأَخْبَارِ .

يَقُولُ صَاحِبُ الْمَقْلَمَةِ مُعَلَّمًا مُنْتَلَقَاتِهِ : «...لَأَنَّ الْأَخْبَارَ إِذَا اعْتَدَ فِيهَا عَلَى مَجْرِدِ النَّقلِ وَلَمْ تَحْكُمْ أَصْوَلُ الْعَادَهِ وَقَوَاعِدِ السِّيَاسَهِ وَطَبِيعَهِ الْعَرَانِ وَالْأَحوالِ فِي الْاجْتِمَاعِ الإِنسانيِّ وَلَا قَيَسَ الغَائبَ مِنْهَا بِالشَّاهِدِ وَالْحَاضِرِ بِالْدَّاهِبِ فَرِيمَا لَمْ يَؤْمِنْ مِنَ الْعُثُورِ وَمِزَانَ الْقَدْمِ وَالْحِيدِ عَنْ جَادَهِ الصَّدقِ ، وَكَثِيرًا مَا وَقَعَ لِلْمُؤْرِخِينَ وَالْمُفَسِّرِينَ وَأَيْمَهُ النَّقلِ مِنَ الْمَغَالِطِ فِي الْحَكَابَاتِ وَالْوَقَائِعِ لَا عِتَادَهُمْ عَلَى مَجْرِدِ النَّقلِ غَيْرًا او سَمِيناً وَلَمْ يَعْرِضُوهَا عَلَى أَصْوَلِهَا وَلَا قَاسَوهَا بِاَشْبَاهِهَا وَلَا سَبَرُوهَا بِمِعْيَارِ الْحَكْمَهِ وَالْوَقُوفُ عَلَى طَبَاعِ الْكَائِنَاتِ وَتَحْكِيمُ النَّظرِ وَالْبَصِيرَهُ فِي الْأَخْبَارِ» (ص ٩) ..

وَيَعُودُ اِبْنُ خَلْدُونَ إِلَى هَذَا الْمِعْيَارِ الْفَاصِلِ بَعْدَ أَنْ نَضَجَتْ

مقوّماته خلال بسطه لموضوع علمه ، فيستدل بالخلف على هذا البعد الاختباري ويوضح الشيء بفضله إذ يشير إلى مصادر الكذب في أخبار المؤرخين قائلاً : «ومن الأسباب المقتضية له أيضاً، وهي سابقة على جميع ما تقدّم ، الجهل بطبعات الأحوال في العرمان فإنّ لكلّ حادث من الحوادث ذاتاً كان أو فعلاً لا بدّ له من طبيعة تخصّه في ذاته وفيما يعرض له من أحواله، فإذا كان السّامع عارفاً بطبعات الحوادث والأحوال في الوجود ومقتضياتها أعاذه ذلك في تمييز الخبر على تمييز الصدق من الكذب ، وهذا أبلغ في التّمييز من كل وجه» (ص ٣٥-٣٦) .

وهكذا يفضي هذا المنهج بابن خلدون إلى سنّ قانونه المبدئي الذي يتبعه منزلة المقوم الأصولي لأنّه يأخذ مسلك الكلمات المطلقة ونعني بذلك قانون المطابقة باعتباره الشّرة الاختبارية القصوى في منهج الاحتكام إلى العقل والإيمان بطاقة تجريد المعمول من مظان الواقع والأحداث ، ولم يكن شيء مما تستنبطه اليوم بخفى عن وعي ابن خلدون ، إذ نراه بصرىح الإدراك منظراً لقانون يلتمس به الوجه البرهانى على حدّ اصطلاحاته بنفسه : «واما الأخبار عن الواقع فلا بدّ في صدقها وصحتها من اعتبار المطابقة فلذلك وجب أن ينظر في إمكان وقوعه، وصار فيها ذلك أهمّ من التعديل ومقدمًا عليه ، إذ فائدة الإنشاء مقتبسة منه فقط، وفائدة الخبر منه ومن الخارج بالمطابقة . وإذا كان ذلك فالقانون في تمييز الحقّ من الباطل في الأخبار بالإمكان والاستحالة أن ننظر في الاجتماع البشريّ الذي هو العرمان، وتمييز ما يلحقه من الأحوال لذاته وبمقتضى طبعه ، وما يكون عارضاً لا يعتديه ، وما لا يمكن أن يعرض له ، وإذا

- فعلنا ذلك كان ذلك لنا قانونا في تمييز الحق من الباطل  
في الأخبار والصدق من الكذب بوجه برهانى لا مدخل للشك فيه،  
(ص ٣٧-٣٨) .

لقانون المطابقة إذا أدرجناه ضمن المنحى الاختباري في  
الأصولية الخلدونية وجدناه بالنسبة إلى بعد العقلاني جندي  
قانون الحاجة في بعد البيولوجى .

على أن كلاً البعدين قد تفاعلاً عضوياً في جدلية التفكير  
الخلدوني، وبتفاعلهما تتصاهر كلاً القانونين المتبقيين عندهما:  
قانون الحاجة وقانون المطابقة ، فإذا بالثمرة الأصولية تأتي  
تلقائياً، ألا وهي تولد علم العمران انطلاقاً من نقد علم التاريخ،  
ومن الطبيعي أن يتفرد ابن خلدون بإنجاز هذا العبور الأصولي  
لإذ في نقد العلم توليد للعلم ، وبالتالي فإنه بقانون المطابقة  
قد أخصب المعرفة المتصلة بقانون الحاجة .

ولم يرد كل ذلك عفواً ولا ارتجاعاً، كما لم يرد اشتقاقنا  
لانتظامه التصاعدي تعسفاً ولا جموحاً ، وإنما صاحب العلم  
- من حيث هو واضعه وضابط قواعده - قد وعى إنجازه المعرفي  
واستوعبه أصولياً وهذا ما جوز لنا الحكم بأن الروح الاختباري  
لدى صاحب المقدمة هو روح توليدية على صعيد المعرفة كلياً.

ورشيق هو النص الذي يصور فيه ابن خلدون وعيه بمكابدة  
وضع العلم الاجتماعي وإنشاء المعرفة العمرانية :

«واعلم أنَّ الكلام في هذا الغرض مستحدث الصنعة غريب

النَّزَعَةِ عَزِيزِ الْفَائِدَةِ، أَعْثَرَ عَلَيْهِ الْبَحْثُ وَأَدَى إِلَيْهِ الْغَوْصُ،  
وَلِيُّسْ مِنْ عِلْمِ الْخَطَابَةِ الَّذِي هُوَ أَحَدُ الْعِلْمَاتِ الْمُنْتَقِيَّةِ فَإِنْ مُوْضِعُ  
الْخَطَابَةِ إِنَّمَا هُوَ الْأَقْوَالُ الْمُقْنَعَةُ التَّافِعَةُ فِي اسْتِعْلَامِ الْجَمْهُورِ  
إِلَى رَأْيِ أُوصِدُهُمْ عَنْهُ، وَلَا هُوَ أَيْضًا مِنْ عِلْمِ السِّيَاسَةِ الْمَدْنِيَّةِ  
إِذَ السِّيَاسَةُ الْمَدْنِيَّةُ هِيَ تَدْبِيرُ الْمُنْزَلِ أَوِ الْمَدِينَةِ بِمَا يَجِبُ بِمُقْتَضِيِّ  
الْأَخْلَاقِ وَالْحِكْمَةِ لِيُحَصِّلَ الْجَمْهُورُ عَلَى مَنْهَاجٍ يَكُونُ فِيهِ حَفْظُ  
النَّوْعِ وَبِقَارَوْهُ. فَنَقْدُ خَالِفُ مُوْضِعَهُ مُوْضِعَهُ هَذِينِ الْفَتَنَيْنِ الَّذِيْنِ  
رَيَّا مَا يَشْبَهُهُ، وَكَانَهُ عِلْمٌ مُسْتَبِطُ النَّشَاءِ، وَلِعُمرِيِّ لَمْ أَقْفَ عَلَى  
الْكَلَامِ فِي مَنْهَاجِ الْأَحَدِ مِنَ الْخَلِيقَةِ مَا أَدْرِي، أَغْفَلْتُهُمْ عَنْ ذَلِكَ،  
وَلِيُّسْ الْفَلَنُ بِهِمْ أَوْ لِعِلْمِهِمْ كَتَبُوا فِي هَذَا الْفَرْضِ وَاسْتَوْفُوهُ وَلَمْ  
يَصُلِ إِلَيْنَا، فَالْعِلْمُ كَثِيرٌ وَالْحِكْمَاءُ فِيْ أُمُّ النَّوْعِ الْإِنْسَانِيِّ مُتَعَدِّدُونَ  
وَمَا لَمْ يَصُلِ إِلَيْنَا مِنَ الْعِلْمِ أَكْثَرُ مَا وَصَلَ». (ص ٣٨) .

وَأَكْثَرُ مِنْهُ رِشَاقَةُ مَا حَبَرَهُ وَهُوَ يَتَحْرِيُ التَّوْسِطَ بَيْنَ وَضْعِ  
الْعِلْمِ وَنَقْدِهِ، إِذْ كَانَ حَرِيصًا عَلَى تَخْلِيَصِ مَادَّةِ الْعِلْمِ مِنْ مَضْمُونِ  
عِلْمِ الْعِلْمِ، وَفِي هَذَا السُّعْيِ إِجْرَاءُ لِخُطُوطِ الْفَصْلِ بَيْنَ مَحْتَوِيِّ الْمُعَادِلَةِ  
الْمَعْرِفَيَّةِ الْأُولَى وَمَحْتَوِيِّ الْمُعَادِلَةِ مِنَ الْدَّرْجَةِ الثَّانِيَّةِ كَمَا وَضَعْنَا  
آنَفَا، وَلَا يَنْخَلُونَ تَحْرِيزًّا يَتَوَجَّسُ فِيهِ الْخُلُطُ، إِذْ لَيْسَ مِنْ  
مَنْظُورَاتِ صَاحِبِ الْعِلْمِ إِثْبَاتٌ مُوْضِعَهُ عِلْمِهِ، فَإِنْ هُوَ سُعْيٌ  
ذَلِكَ السُّعْيُ فَلَأَنَّ فِي ذَلِكَ خَرُوجًا مِنْ «الْعَالَمِ» إِلَى «الْأَصْوَلِيَّ»،  
وَلِهَذِهِ الْأَسْبَابِ الْمُبَدِّيَّةِ تَحْرِيَ إِيْنَ خَلْدُونَ اِبْرَازَ حَوَاجِزِ الْفَصْلِ  
وَهُوَ يَتَرَكَّحُ عَلَى قَطْبَيْنِ مَعْرَفيَّيْنِ لِأَنَّهُ كَانَ فِي مَنْزَلَةِ نَوْعِيَّةٍ: كَانَ  
عَالَمًا، وَنَاقِدًا لِأَصْوَلِ عِلْمِهِ، ثُمَّ وَاضْعَا لِعِلْمٍ جَدِيدٍ فَكَانَ حَرِيصًا  
بِهِ أَنْ يَقُولُ: «... فَلِإِذْنِ هَذَا الْاجْتِمَاعِ ضَرُورِيًّا لِلنَّوْعِ الإِنْسَانِيِّ،  
وَإِلَّا لَمْ يَكُمِلْ وَجْهُهُمْ وَمَا أَرَادَهُ اللَّهُ مِنْ اِعْتِمَارِ الْعَالَمِ بِهِمْ

واستخلاصه [إياتهم] ، وهذا هو معنى العمران الذي جعلناه موضوعاً لهذا العلم ، وفي هذا الكلام نوع إثبات للموضوع في فنَّه الذي هو موضوع له ، وإن لم يكن واجباً على صاحب الفنَّ ، لما تقرر في الصناعة المنطقية أنه ليس على صاحب علم إثبات الموضوع في ذلك العلم ، فليس أيضاً من الممنوعات عندهم ، فيكون إثباته من التبرعات والله الموفق بفضلِه . (ص ٤٣) .

\* \* \*

وإذ قد تجلى تناسج المقوم البيولوجي والمقوم العقلاني بما أثمر لوحدة التشريع الاختباريَّ فإنَّ بعدها ثالثاً قد جاء يعززها ليكمل وإياتها حقيقة السند الأصوليَّ في تفكير عبد الرحمن ابن خلدون ، ويتجسّم هذا بعد الثالث في التشكيل الصوري المرتبط باستتباع حقائق الظواهر في رسماها البيانيِّ الذي ينبع من الصياغة التشكيلية ولذا فقد لا نجازف إن أسميناه بالبعد الرياضيَّ باعتباره أساً منطقياً جديداً يستخدّ صورة القوانين المجردة في شكل المعادلة البرهانية ، ومن البديهيَّ أن التشكيل الرياضيَّ على صعيد المعارف ، هو الصورة القصوى لكل تجريد ذهنٍ وبالتالي فهو معيار ضبط الكلمات التصورية قطعاً .

ولسنا نزعم في هذا المضمار أننا نستوفى البحث في هذا المقوم ، فطبعية الموضوع - إذا ما اتّخذ غرضاً معرفياً للدّانه - تستوجب استقصاء حديث ابن خلدون عن قطاع المعرفة الصحيحة من جهة ، وتتبع كل مراحل الصياغة البيانية ذات الطابع التشكيليَّ من جهة أخرى ، وهذا ما قد يفرغ له بالدرس والاستنباط ذهنيُّ المشرب المختص بالبحث في أصولية الفكر الرياضيَّ . ولكننا

لا نروم شيئاً من ذلك ، وإنما نقصد فحسب التلميح إلى وجود ترابط برهانيٍ ذي احكام رياضيٍ في صميم المنهج الاستدلاليٍ لدى ابن خلدون بالذات ، فغيرتنا إذن منهجه أصولية أكثر مما هي استقصائية مختصة ، لأننا نراهن بوجود هذا المقوم الرياضيٍ في حد ذاته كما نراهن بتفاعله العصويٍ مع البعددين الآخرين : *البعد البيولوجي والبعد العقلاني* .

إنَّ أبرز ما يتسمىُ اشتراقه من الفكر الخلدونيٍ في هذا المقام بغية صوغه على المعيار الرياضيٍ هو ارتکازه على مبدأ التَّناسب باعتباره ناموساً إجرائياً يفعل فعله في الحوادث والواقعات، وباعتباره قانوناً تجريدياً يوفر للعقل لحظات من السيطرة على الظواهر في الوجود. ولمبدأ التَّناسب سلطان غريب في تفسير مقوماتحدث الإنسانيٍ ، كما أنَّ له نزوعاً واضحاً إلى تخلل كل تجليات التَّواجد العمريٍ ، وقد أحكم ابن خلدون استغلاله إلى مرتبة غداً معها أساً معرفياً نزعم أنَّ له بموجب ذلك طاقة المقوم الأصوليٍ العام ، فليس قانون التَّناسب مجرد تشكيل صوريٍ ، ولا هو مجرد إسقاط ذهنيٍ، وإنما هو وقوف من ابن خلدون على حقيقة مزدوجة : قدمها الأولى في حقل الواقع المعيش ، وقدمها الثانية في حيز التَّصور المعرفيٍ . ولكل تلك الأسباب اكتسى هذا القانون طابع الاختبارية مما ترتكز عليه نظرية ابن خلدون في المعرفة والإدراك .

ولمبدأ التَّناسب صور يتجلىُ بها ، منها صورة المعادلة الجبرية التي تتحدد علاقة الطرفين فيها، لا بالطرد ولا بالعكس، وإنما بالتكاثر والرجحان ، بمعنى أنَّ التَّناسب الجبريٍ وإن

انضوى في سلم التزايد المطرد فإن أحد طرفيه ينفرد بتصاعد يختلف قدره عن نسبة التزايد في الطرف الآخر ، فتصبح النسبة المعقودة بين طرفي المعادلة هي نفسها متحركة إذ تتصاعد وفق رسم جبري مخصوص ، فيكون التناوب بين الطرفين هو ذاته مرفوعا إلى قوة ما ، بحيث إذا كانت  $(n)$  تتضمن قيمة معينة هي  $(q)$  ، فإن دخول  $(n)$  في تعامل عددي يتضاعف فيه تبعا للعدد  $(l)$  ينتج عنه أن  $(q)$  تتضاعف عندئذ تضاعفا يجاوز حجم  $(l)$  فيصبح مرفوعا إلى القوة  $(n)$  كما لو أن :

$$n \rightarrow q \\ l(n) \rightarrow q \times l$$

هذا التموج من التناوب نجده مفتاحا في كشف ابن خلدون لحقيقة موضوع العمران ، لأنّ العامل المفسّر لضرورة الاجتماع الإنساني في حد ذاته ، وصورة ذلك أنّ الاقتضاء البيولوجي يرضخ الإنسان إلى قانون الحاجة كما سبق أن بيّناه وهذا القانون هو بمثابة التعادلية المستمرة يسعى إليها الإنسان متراكحا بين الحاجة وسد الحاجة ، أي بين تحدي طبيعته له واستجابته لذلك التحدي ، غير أنّ إرساء التعادلية متعدّر إطلاقا على الإنسان في وجوده الفردي ، فهو إذن كائن متبدّل طالما تصوّرناه منعزلا ، ولكنّ اجتماع الفرد إلى الفرد هو الذي يخلق التناوب الجيري لأنّ في اجتماع الأفراد حصولا لما يوفر حاجة هؤلاء الأفراد وأكثر ، وهكذا كلما تظافر الأفراد في وجودهم العددي توصل محسولهم إلى فوائض في القيمة تزايده تزايدها متتصاعدا في الحجم والنسبة .

هكذا يصبح الفرد مثال الطرف الأول في المعادلة الذي هو (س) ومحصوله القيمي هو الطرف الثاني (ق) ويكون التضاعف العددي (١) مقتضايا لتضاعف القيمة على نسق جيري بحيث إنَّ الفوائض تجسّسها القوة (ن) التي ترفع إليها (١) في الطرف الثاني من المعادلة .

وهذا القانون منسخب على كل الظواهر في الوجود الإنساني من المأكل إلى الملبس ، ومن المسكن الواقي من عوارض الطبيعة إلى المكنون الحامي من موجوداتها الضاربة ، ومن رام تشيع هذا المبدأ التناصي من حيث هو ناموس أصولي كفاء الرجوع إلى مقلّمات الباب الأول في «العمران البشري على الجملة ». ولم يكن إطلاق ابن خلدون على ذلك لفظ «المقلّمات» إلا صورة للوعي المعرفي ذي العمق الأصولي ، ولكن لو فتشنا عن نموذج هذا التشكيل الرياضي في صلب هذا السياق لألفيناه جليا في هذه الصياغة المقتنطة : «إِنَّ اللَّهَ سَيِّدُهُنَّا خَلَقَ الْإِنْسَانَ وَرَكَبَهُ عَلَى صُورَةٍ لَا يَصْرُحُ حَيَاتُهَا وَيَقَاوِهَا إِلَّا بِالغَذَاءِ، وَهَذَا إِلَى التَّمَاسِ بِفَطْرَتِهِ وَبِمَا رَكَبَ فِيهِ مِنِ الْقُدْرَةِ عَلَى تَحْصِيلِهِ، إِلَّا أَنَّ قُدْرَةَ الْوَاحِدِ مِنَ الْبَشَرِ قَاصِرَةٌ عَنْ تَحْصِيلِ حَاجَتِهِ مِنْ ذَلِكَ الْغَذَاءِ غَيْرُ مُوفِّيَةٌ لَهُ بِمَادَّةٍ حَيَاتِهِ مِنْهُ (...). وَيَسْتَحِيلُ أَنْ تَوْفَى بِذَلِكَ كُلَّهُ أَوْ بِبَعْضِهِ قُدْرَةَ الْوَاحِدِ، فَلَا بدَّ مِنْ اجْتِمَاعِ الْقُدْرَةِ الْكَثِيرَةِ مِنْ أَبْنَاءِ جَنْسِهِ لِيَعْصُلَ الْقُوَّةَ لَهُ وَلَهُمْ فَيَحْصُلُ بِالْتَّعَاوِنِ قُدْرَةُ الْكَفَايَةِ مِنَ الْحَاجَةِ لِأَكْثَرِهِمْ بِأَضْعافِهِ». (ص ٤١-٤٢) .

\* \* \*

ومن الصور التي يحييها عليها مبدأ التّناسب في تفكير ابن خلدون صورة المعادلة الهندسية ، حيث يقترن طرفاها بتنبّه معقودة ترتكز على خاصيّة التّوالي المطرد ، لأنّ هذا الضرب من الارتباط بين السبب والنتيجة تُنظَّم عليه مكونات التراكم الكمي الذي يتحول إلى إنجذاب نوعيّ ، فيكون بين محصول الكلم ومحصول الكلف اطّراد في القيمة يسدّد التفاوت في الحجم ، وهكذا يَتَّخِذُ هذا التّناسب الهندسيّ شكل البناء الهرميّ حيث تتحكم قاعدة البناء في صيروحة قيمته بحيث لا تأتّي البنية الفوقيّة إلا تولداً عن سلم البناء والانتظام في الهرم بكلّياته .

أما نموذج هذا التّناسب فتجده متخللاً نسيجاً لـ تفكير الخلدونيّ في نشأة العلوم والمعارف انطلاقاً من استكمال ضرورات المعاش في الوجود الإنسانيّ . ويقف ابن خلدون في هذا المسار بوعيٍّ معرفيٍّ حادّ ، وتجريده موضوعيٍّ مركّز على ظاهرة تولد الحاجة الفكرية حالما تسدّ الحاجات العضويّة ، وهو ما يفضي بالمجتمع الإنسانيّ إلى التفرغ للنشاط العقليّ بمجرد إحكامه سبل الكسب والمعاش فيما هو ضروريٌّ لبقاءه ، فتتولد عند ذلك العلوم والمعارف بالتدريج والملاحقة ويكون بناؤها هرميًّا التّكوين : قاعدة الهرم هي البنية المعيشية وسمّه هو البنية المعرفية ، أما سور الهرم الاجتماعيّ وسياجه فإنما هو الدولة ذاتها ، وهنا سر آخر - على حد تصريح ابن خلدون - وهو أن الصنائع وإجادتها إنما تطلبها الدولة فهي التي تنفق سوقها وتوجه الطالبات إليها ، وما لم تطلبه الدولة وإنما يطلبها غيرها من أهل المصر فليس على نسبتها ، لأنّ الدولة هي السوق الأعظم وفيها نفاق كلّ شيء . (ص ٤٠٣) .

وهكذا يكون تولد العلوم متناسباً على قدر مخصوص من إزدهار قاعدة الهرم ونمائها لأنها صورة المعاش وحقل الاقتصاد.

يقول ابن خلدون في هذا السياق : «في أن الصنائع تكمل بكمال العمران الحضري وكثترته ، والسبب في ذلك أن الناس ما لم يستوف العمران الحضري وتتمدن المدينة إنما همهم في الضروري من المعاش ، وهو تحصيل الأقوات من الخطة وغيرها فإذا تمدنت المدينة وتزايدت فيها الأعمال ووافت بالضروري وزادت عليه صرف الزائد حينئذ إلى الكمالات من المعاش ، ثم لأن الصنائع والعلوم إنما هي للإنسان من حيث فكره الذي يتميز به عن الحيوانات ، والقوى له من حيث الحيوانية والغذائية ، فهو مقدم لضرورته على العلوم والصنائع وهي متأخرة عن الضروري وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتألق فيها حينئذ واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعي الترف والثروة » (ص ٤٠١-٤٠٠).

ويقول مذكرا (ص ٤٣٤) : «في أن العلوم إنما تکثر حيث يکثر العمران وتعظم الحضارة ، والسبب في ذلك أن تعليم العلم كما قدمناه من جملة الصنائع وقد كنا قدمنا أن الصنائع إنما تکثر في الأمصار ، وعلى نسبة عمرانها في الكثرة والقلة والحضارة والترف تكون نسبة الصنائع في الجودة والکثرة ، لأنه أمر زائد على المعاش فمتى فضلت أعمال أهل العمران عن معاشهم انصرفت إلى ما وراء المعاش من التصرف في خاصية الإنسان وهي العلوم والصنائع ».

على أن مبدأ التّناسب يستخذ شكلان ثالثان في مظان الفكر الخلدوني

فيأتي على صورة المعادلة الفيزيائية التي تنطلق من حضور الزَّمن في كلّ تعامل حركيٍّ من الوجود ، ذلك أنَّ محصول القوى المختلفة إنما يتحدد بحسبه من الزَّمن ، وليس للظواهر - سواء البشرية منها أو الطبيعية - من فعل أو تحويل أو صيرورة إلا بمقتضى نسبة قواها من الزَّمن الصائرة فيه .

فالزَّمن إذن هو معدل التكافؤ أو الرَّجحان بين الفعل ومحصول الفعل ، لذلك فإنَّ بين الزَّمن والفعل تناصباً عكسيَاً في تحديد المحصول الواحد بمعنى أنَّ ثمرة تفاعل القوة في الزَّمن تشتمّ قطعاً في محصول محدد ، فإذا تضاعفت القوة ازداد الزَّمن حتى لبقاء نفس المحصول وإذا تضاعفت القوة تناقص الزَّمن بالضرورة . فإذا اعتبرنا أنَّ محصول القوة في الزَّمن هو فعل ورمزاً [إله بـ(س) كان لدينا :

$$س = قوة \times زمن$$

ومن ذلك يترتب بالضرورة أنَّ القوة هي نسبة المحصول على الزَّمن بحيث :

$$\text{قوة} = \frac{س}{زمن}$$

وأنَّ الزَّمن هو مطابق لنسبة المحصول على القوة :

$$\text{زمن} = \frac{س}{قوة} .$$

وهذا ما يحدّد قانون التَّناسب الفيزيائيَّ ياعتباره ناموساً يحقق اطراد الظواهر ويمكن العقل من تشريح تواترها وعقلنة حركتها .

ولا شك أنّ أهل النظر في أصوليّة العلوم الصّحيحة لو تفرّغوا إلى استنطاق مقدمة ابن خلدون طبق رؤاهم لتوصّلوا إلى الاستدلال على عمق هذا القانون وأعادوّنا على سير أغواره الأصوليّة في المنظومة الفكريّة العامّة ، ولكنّا - من موقعنا المعرفي المخصوص - نكتفي برسم تمثيل يدلّ به على ثبوّت هذا القانون الفيزيائي دون أن نزعم استيعابه كليّاً في ثنايا المقدمة لقد جاء هذا التمثيل في معرض حديث ابن خلدون عن «إنكار ثمرة الكيمياء واستحالة وجودها» ومنظّقه في الموضوع استبانت الشّرائط الأولى التي تتضمّن بها عملية التّشوه في الظّواهر، ويحدّد منه البده قانوناً تكويّنّاً يستوجب اجتماع «المولدات العنصريّة» على نسبة متفاوتة، «إذ لو كانت متكافئة في النسبة لما تمّ امتزاجها». فلا بدّ من جزء ينغلّب في الامتزاج على العناصر الأخرى، وهو مبدأ طبّيّ في تفاعل عناصر الكون جملة ، ثمّ يتعمّن حصول طاقة حراريّة مؤثّرة إذ «لا بدّ في كلّ ممزوج من المولدات من حرارة غريزيّة هي الفاعلة لكونه ، الحافظة لصورة» . وعندئذ يأتي ناموس الزّمن لأنّ عملية الفعل والتّأثير تقتضي في أطوارها رسماً من التّوافت يسمّيه ابن خلدون «زمن التّكوين» . (ص ٥٢٨) .

من هذا المنطلق يتضح كيف أنّ كلّ عمل بشريّ إنّما هو بوجه من الوجه «مساواة لفعل الطّبيعة» ، ولا مساواة إلا بالإذعان إلى سلطان الزّمن والرّضوخ إلى معاداته ، وهكذا يضع ابن خلدون يده على قانون النّسبة بين الزّمن والفعل فيهتدى إلى أنّ النّاسب طرديّ بين عنصر الزّمن وقيمة المحصلول مثلما أنّ هذا النّاسب

يغدو عكِسًا بين الزمن وطاقة التأثير عند البقاء في حدود المحمي بالواحد، لأن «مضاعفة قوَّة الفاعل - على حد تعبير ابن خلدون - تنقص من زمن فعله» و«إذا تصاعفت القوى والكيفيات في العلاج كان زمن كونه أقصر من ذلك ضرورة». كما أنَّ مقدار الزمن إذا تناقص «ينوب عنه من مقدار القوى المضاعفة ويقوم مقامه». (ص ٥٢٨).

\* \* \*

أما وقد استقامت لدينا الصور الثلاث المجسَّمة للبعد الرياضيَّ من حيث هو مستند أصوليٌّ ضمن الكلمات المنهجية يأتي مكملاً للبعد البيولوجيَّ والبعد العقلاني فقد تعين على الباحث تجاوز مستوى التقرير الواصف للخروج بهذه الدعامة المعرفية من السُّنة الصورية بغية استنباط توظيف البعد الرياضي في التفكير الخلدونيَّ، وهو ما يسمح باستشاف الوزن الأصولي لهذا المنحى التشكيلي عموماً. إنَّ مرادوة ابن خلدون، ومعالجة نصوصه واستكشاف ثنايا منطلقاته، والغوص على أغوار مظانه، كل ذلك من شأنه أن يوقفنا على القانون الكلويِّ الذي يُنْتَظَر به ابن خلدون فاعليَّة مبدأ التناسب بوعيٍّ قاطع، وهذا القانون معرفيٌّ أو لا يكون، وقد جاء كذلك فعلاً ولنصلطع عليه بقانون استخراج المجهول من المعلوم، على حدَّ ما يكون لديك سلسلة من المعادلات فيها المعاليم وفيها المجاهيل، فإذا كانت المعادلات على نسب مخصوصة كما وكيفاً توصلت إلى تحديد العناصر المجهولة انطلاقاً من العناصر المعلومة.

إنَّ هذا الأُس المعرفيَّ من الاطراد لدى ابن خلدون بحيث يصبح قانوناً غالباً ينسحب على كلِّ المقوّمات المنهجية لديه فهذا صورة العمل في استخراج المطلوب، حينما وهو «استخراج للجواب من السؤال حيناً آخر» (ص ١١٦) ثمَّ هو «اقتناص المطالب المجهولة من الأمور الحاصلة المعلومة» وذلك عندما يتصل بالمنطق ، لأنَّه الضابط لعلاقة الفكر بال موجودات حينما يتلمس حقائقها (ص ٤٧٨). على أنَّ هذا القانون يتبلور بما يؤهله إلى الصياغة التجريدية ذات الطابع التنظيري فيجيئ على تصرير قاطع بالترابط الوثيق بينه وبين مبدأ التناسب : «فالتناسب بين الأشياء - حسب منصوص المقدمة - هو سبب الحصول على المجهول من المعلوم الحاصل للنفس وطريق لحصوله لا سيما من أهل الرياضة ، فإنَّها تفيد العقل قوَّة على القياس وزيادة في الفكر وقد مرَّ تعليل ذلك غير مرَّة» (ص ١١٨) .

ويلح ابن خلدون في نفس السياق على قانون التناسب في الوجود داخلاً به كثيراً من خداع المعارف الزائفية كالعمل بالزايرونة ، وكالمعايير التي يضرِّب لها مثلاً يقرِّب أمر التناسب إلى ذوي البصائر الحسية : «مثاله لو قيل لك خذ عدداً من الدرامون وأجعل بيازاء كل درهم ثلاثة من الفلوس ، ثم اجمع الفلوس التي أخذت واشتري بها طائراً ثم اشتري بالدرامون كلها طيوراً بسعر ذلك الطائر فكم الطيور المشتراة بالدرامون فجوابه أنَّ تقول هي تسعة لأنَّك تعلم أنَّ فلوس الدرامون أربعة وعشرون ، وأنَّ الثلاثة ثمنها ، وأنَّ عدَّة أثمان الواحدة ثمانية ، فإذا جمعت الثمن من الدرامون إلى الثمن الآخر فكان كله ثمن طائر وهي ثمانية طيور

عدة أثمان الواحد ، وتزيد على الثمانية طائرا آخر وهو المشترى بالفلوس المأخوذة أولا وعلى سعره اشتريت بالتراث فتكون تسعة ، فأنت ترى كيف خرج لك الجواب المتصدر بسر التناسب الذي بين اعداد المسألة ، والوهم أول ما يلقي إليك هذه وأمثالها إنما يجعله من قبيل الغيب الذي لا يمكن معرفته ، وظاهر أن التناسب بين الأمور هو الذي يخرج مجهولها من معلومها».

فقانون استخراج المجهول من المعلوم طبقا لمبدأ التناسب هو السند الأصولي الذي يجسم معنى كلّيّاً يتصل بفلسفة المناهج ونظرية الإدراك ، وبموجب ذلك سواغنا حمله محمل الأُس المعرفي .

ويتجلى إذن كيف أنّ هذا القانون بالنسبة إلى المقوم الرياضي هو جنيس قانون الحاجة في المقوم البيولوجي ، وكلّاهما جنيس قانون المطابقة في المقوم العقلاني ، على أنّ المقوم الرياضي ذاته إنما جاء بمثابة البعد الثالث من أبعاد الحجم في الوجود المعرفي ، فقد كان كلّ من المقوم البيولوجي والمقوم العقلاني مستوفيين حقّ الطول والعرض من حيث التصور حسا وتجريدا ، وهو ما يرسّم بمنانط الهندسة المستوية ، أمّا بدخول المقوم الرياضي فإنّ التركيبة المعرفية قد أكتسبت بعدها الثالث وهو بعد العمق ، فكان الأُس الرياضي بمثابة جسر العبور من الهندسة المستوية إلى الهندسة الفضائية بل قل هي - على حدّ اصطلاحات علم الضوء والمرآيا في العصر الحديث - بمثابة شعاع لازر .

فإلى تعاضد هذه المقومات المعرفية الثلاثة يعزى اصطباغ

نظريّة ابن خلدون بحقيقة الحجم الكثيف بعد تجاوزها تمطّل التصوير المسطوح ، والى تعاصد القوانين القابعة وراء تلك المقوّمات يعزى لاسم الأصولية المخلدونية بالسّمة الاختبارية ، وهي السّمة التي أشرنا عليها المنطلق الذي نصلّر عنه ، أي منظور عالم اللسان الملزّم بশموليّة المعرف وحيرة التّعنىيّ الأصوليّ بينها على ما أسلفناه حالما جلوّنا الرّكيزة المبدئيّة التي استقطّبت خصائص الاختبارية في منهج البحث داخل شبكة النّسج المعرفيّ في الفكر العربيّ ، وقد رأيناها تشجّم في اطراد الحيرة اللسانية باعتبارها أمّ الثوابت من المقدّمات الأصوليّة العربيّة .

فطبيعيّ أن تأتي بحوث ابن خلدون في الظاهرة اللغوية ضاربة جلدورها في منهجيّة اختباريّة تتحرّى التشريع الموضوعيّ و تستكشف نواميسحدث اللسانويّ من حيث هو أداة للمعرفة وموضوع لها في نفس الوقت .

\* \* \*

ومفتاح التّصور العلميّ في شأن الظاهرة اللسانويّة يأتي عند ابن خلدون في مستوى التعريف الذي يحدّد به اللغة ، ويستند هذا التعريف إلى كلّ عناصر التّفكّيك الاختباريّ إذ يستجمع جملة من القواعد أهمّها التّصوّيت والتّواصل والعقد الجماعيّ : «اعلم أنّ اللغة في المتعارف هي عبارة المتّكل عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني فلا بدّ أن تصير ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها وهو اللسان وهو في كلّ أمة بحسب اصطلاحاتهم » . (ص ٥٤٦) .

ولئن كان ابن خلدون في هذا المضمّن وريث سّنة مطردة حند كثیر من أعلام الفكر اللغوي في الحضارة العربية الإسلامية

فلأنه ما إن يزيد الظاهرة اللسانية كثفاً وتمحضاً حتى يهتدى إلى تهذيلها في صعيم البعد الاجتماعي للتوارد البشري، فتشتعل إلى نسيج رابط لكل أصلاء الهرم العمراني ، لأنَّ ملامة تأليف الكلام على مقتضى أساليب السجومعة البشرية وقوالب لسانها هو الذي يفرضى إلى تركيب المقاصد والأغراض بين الفرد والجماعة .

على أنَّ هذا البعد الاجتماعي في تقدير الظاهرة اللغوية يمثل هو الآخر أساً متواتراً في الفكر العربي إجمالاً، بل لعله يجسم نقطة تقاطع المؤثرات المعرفية التي استقى منها ابن خلدون تصوراته المنهجية وحتى التعبيرية ، ولا شك أنَّ مدونة صاحب العبر تكشف عن تفرد في مستوى المصطلحات وفي مستوى الصياغة الأسلوبية أيضاً، ولكن هذا التفرد ليس تولدا بالطفرة إطلاقاً ولكنَّ له جذوراً لو سعينا إلى استقصائهما لحدتنا لها مراجعتها في ميراث الفكر العربي

إنَّ هذا الإشكال فهو من المواطن الذي يشر فيها مبدأ افتزاج الاختصاصات ، فلو تكامل البحث بين عالم التاريخ وعالم اللسان لتوصلا إلى كشف نقدى للمؤثرات المعرفية التي أحاطت بفكرة ابن خلدون ، والذي يتسنى لعالم اللسان أن يقدمه في هذا المضمار هو التحليل المقارن بين النصوص على أساس بنية الأسلوب في الصياغة التعبيرية مما يكشف نسيج التركيب اللغوي المؤثر بمقاهيمه ومصطلحاته وقوالبه صياغته . وقد وقفتنا على جملة من النصوص للجاحظ وابن مسكويه والتّوسيدي وإنحوان الصفاه نزعم مبدئياً أنها قد وجئت ابن خلدون وجهة مخصوصة وقد

نفرغ لتحليلها تحليلًا مقارنا إذا تظافر على البحث ذو النظر التاريخي والاجتماعي، وحيث لا يسمح المقام بالاستطراد إلى هذا الإشكال الفرعوي فلائنا نكتفي بضرب نموذج توسيعه دون استيفاء حقه في الكشف والتحليل، ومقصودنا منه الاستدلال على أنَّ ابن خلدون قد كان يهتدى بمنارات ذهنية أضاءت فكره الاجتماعي، وفتقت قريحته في وضع علم العمران، بل إنَّ هذه النصوص قد كانت مثل الضوابط المؤثرة في لغة ابن خلدون ذاتها حتى إنَّك لو أصغيت إليها عفواً أو استدرجت إليها من يصغي - بالروية أو بدونها - ولم تنسها لحملها السامع على أنها نصوص خلدونية، وهذا الاختبار وإن لم يكن في حد ذاته ذا معيار مطلق فإنه يتمثل في علم التحليل اللغوي رائزاً من الروائز الدالة؛ ولتأخذ من ذلك شاهداً : «إنَّ السبب الذي احتاج من أجله إلى الكلام هو أنَّ الإنسان الواحد لما كان غير مكتفٍ بنفسه في حياته، ولا بالغ حاجاته في تسلُّمه بقائه مدته المعلومة وزمانه المقدر المقسم، احتاج إلى استدعاء ضروراته في مادة بقائه من غيره، ووجب بشرىطة العدل أن يعطي غيره عوض ما استدعاه منه بالمساعدة التي من أجلها قالت الحكمة : إنَّ الإنسان مدنىٌ بالطبع، وهذه المعاونات والضرورات المقتسمة بين الناس ، التي بها يصحَّ بقاوئهم وتشمَّ حياتهم وتحسن معايشهم هي أشخاص وأعيان من أمور مختلفة وأحوال غير متفقة، وهي كثيرة غير متناهية، وربما كانت حاضرة فصحت الإشارة إليها ، وربما كانت غائبة فلم تكف الإشارة فيها ، فلم يكن بدَّ من أن يفرز إلى حركات بأصوات دالة على هذه المعانى بالاصطلاح، ليستدعىها بعض الناس من بعض وليتعاون بعضهم

بعضًا فيتم لهم البقاء الإنساني وتنكمل فيهم الحياة البشرية ،  
هذا النص ذو الطابع الخلدوني كما نزعم ، هو لابن مسكونيه  
(٢٠-٤٢١هـ) من المصنف المشترك بينه وبين أبي حيّان التوسيدي  
الموسوم بالهوايل والشامل . (ص ٦-٧) .

\* \* \*

ومن دلائل المنهج الاختباري وثماره في نفس الوقت تحليل  
ابن خلدون لظاهرة التحول اللغوي بمبرر سلطان الزَّمن على  
الإنسان : الحيوان الناطق بالسان ، فاللغة هي أحد مفاعلات  
الوجود الإنساني إذ هي طرف المعادلة النوعية لأسباب خصوصية  
الإنسان ، ولما كان الإنسان حصيلة تعادلية بين طرفي وجود  
المادة زماناً ومكاناً ، فإنَّ معادلة التفاعل تنصرف فيها عناصر اللغة  
والمكان والزمان فينتفع حتماً التغيير والاستحالة .

فالإقرار بسلطان الزَّمن على اللغة – وإن تلبّس ب موقف  
معياري – فإنه صفاء في الروية الاختبارية لأنَّه ناطق بقانون  
التغيير اللغوي ولقد تمكَّن ابن خلدون بفضل ما حظى به من  
بعد زمني وعمق أصولي أن يرى هذه الظاهرة بمجرد الزَّمن  
المحبَّر ولم تختلط عليه السُّبُل في شيء عندما صور حتمية  
التطور النوعي الطارئ على المؤسسة اللغوية بحكم انضوانها  
تحت ناموس الزَّمن ، وانطلاقاً من استقراءاته اللسانية الحاضرة  
في زمانه استطاع أن يرتفع مراحل الزَّمن صعوداً إلى الماضي  
فاستكشف قوانين التغيير منذ مطلع النهضة العربية الإسلامية  
ويذلك استطاع أن يسقط التواميس المحرَّكة للظاهرة اللغوية

من حاضره المعابن إلى الماضي الغيابي ، فتستوي له أن يقيم جدلية تطورية أساسها مبدأ التراكم والتغير .

وينظر ابن خلدون ظاهرة التحول والانسلاخ انطلاقاً من مبدئين أساسيين هما المخالطة والغلبة ، فاما المخالطة - التي هي احتكاك بالمجاورة - فتمثل التقلل الاجتماعي في القضية اللغوية، وهي بذلك تموج الضغط «العماني» بالمعنى الخلدوني الصائر بعده إلى دور كايم ، وأما الغلبة فهي المحرك الحضاري السياسي في تطور اللغة إذ تمثل قانون التداخل اللغوي طبقاً لميزان القوى في الصراع السياسي بين المجموعات المتغيرة .

على أنَّ صاحب العبر وإن احتفظ شكلياً بالموقف المعياري من ظاهرة التَّغْيِير فظلَّ ينعتها بما لا يخلو من شحن تهيجي دأبت عليه سنن الفكر الصَّفوي في تاريخ الحضارة العربية - وبموجب تلك السنن سعى التَّغْيِير فساداً - فإنه قد نفذ إلى حقائق الظاهرة ولا سيما في نشوئها وتسري بها إلى الفرد ثم إلى المجموعة حتى يتوطَّد عليها اللسان باعتباره المؤسسة الجماعية المثل .

فمجيء الإسلام إلى العرب وخروجهم به من الحجاجز إلى حوزة الأمم الأخرى ثم طلبهم الملك، كل ذلك قادهم إلى مخالطة غيرهم من المجموعات اللغوية ، ولما خالطوهم «تغيرت تلك الملكة بما ألقى إليها السمع من المخالفات التي للمستعربين والسمع أبو الملوك اللسانية»، وهكذا تغيرت «بما ألقى إليها مما يغايرها لجذورها إليه باعتياد السمع» .

ويزيد ابن خلدون مشكلة التَّحُول عن طريق التُّسْرُب بالاحتكاك والتَّدَاخُل كشفاً واستنطاقاً مقيناً قانونه الجدلبي

الذي بمحاجة يتمازج العنصران فيتصدر عن انصهارهما عنصر ثالث مغاير لكليهما : «ثم إنَّه لِمَا فسَدَتْ هَذِهِ الْمُلْكَةُ لِمُضَرِّ بِمُخَالَطَتِهِمُ الْأَعْجَمِ وَسَبَبَ فَسَادَهَا أَنَّ النَّاسَيْهُ مِنَ الْجَيلِ صَارَ يَسْعُ فِي الْعِبَارَةِ عَنِ الْمَقَاصِدِ كَيْفِيَاتٍ أُخْرَى غَيْرِ الْكَيْفِيَاتِ الَّتِي كَانَتْ لِلنَّارِ فَيَعْبُرُ بِهَا عَنْ مَقْصُودِهِ لِكَثْرَةِ الْمُخَالَطِينِ لِلنَّارِ مِنْ غَيْرِهِمْ، وَيَسْعُ كَيْفِيَاتِ النَّارِ أَبْضَا - فَاخْتَلَطَ عَلَيْهِ الْأُمْرُ وَأَخْدَى مِنْ هَذِهِ وَهَذِهِ قَاسَتْ حَدَثَتْ مُلْكَةٌ» (ص ٥٥٥).

ويبلغ نفاذ الحسن الاختباري عند ابن خطدون نموذجه الأولي في المطارة اللغوية عندما يهتدي إلى أن التغيير المتسلط على اللغة العربية قد جرها من صنف اللغات التأليفية إلى صنف اللغات التحليلية وذلك في الممارسة الحيوية العربية وأن سقوط حركات الأزواب قد استعاضت عنه اللغة بقوانين داخلية انتظمت بمحاجها العربية انتظاماً جديداً . على أن صاحب المقدمة - بشاقب الرؤية الموضوعية - يقرر، في جزم، حكمة البناء اللغوي وقابلية اللسان، أيّا كان إلى العقلنة : «في أن لغة العرب لهذا العهد مستقلة مغايرة للغة مصر وحمير، وذلك أنا نجدتها في بيان المقاصد والوفاء بالدلالة على سنن اللسان المصري، ولم يفقد منها إلا دلالة الحركات على تعين الفاعل من المفعول، فاعتراضوا منها بالتقدير والتأخير وبقرائن تدل على خصوصيات المقاصد (...). ولعلنا لو اهتمينا بهذا اللسان العربي لهذا العهد واستقررنا أحکامه نعتاض عن الحركات الإعرابية في دلالتها بأمور أخرى موجودة فيه تكون بها قوانين تخصّها، ولعلها تكون في أواخره على غير النهاج الأول في لغة مصر، فليست اللغات وملكتها مجاناً». (ص ٥٥٧-٥٥٥).

على أن قانون التغير والاستحالة لا يتسلط على اللغة من حيث هي نظام مغلق وإنما هو يبدأ بالنفاد إلى مسامتها عبر جهازها الدلالي، ويستطرّق ابن خلدون إلى ظاهرة تغيير الدلالات في الكلام من خلال كشفه لحقائق العلم البلاغي الموسوم بالبيان – في معناه الموسّع – وهو إذ يعمد إلى تحسّس مقوّمات هذا العلم بمنظار الأصولي الباحث في الركائز المعرفية التي تقوم عليها أفنان العلوم الإنسانية يهتدى إلى استنباط طريف لا يستطيع الناظر اللساني المعاصر إلا أن يقرّبه من منهج العلاميين في بحث أسرار اللغة.

ومقاد ما يقرّره صاحب العبر هو أن تحويل دلالة الألفاظ من وجهتها الابتدائية يخرج بها أصلاً عن دلالة اللغة من حيث هي نظام خطابي معين ويلجع بها الدلالة بالهيئات والأحوال والمقامات، ومعناه أن الذي يدل في حالة تركيب الكلام على المجاز ليس هو ذات الألفاظ بقدر ما هو مواضع بعضها بالنسبة إلى بعض من جهة ، ومواضعها بالنسبة إلى العقل المفكرة والمدرك لعلاقتها من جهة أخرى .

وهكذا يغدو تولد المواقف داخلاً للغة تحولاً من دلالة اللسان إلى الدلالة العلامية المنضافة إلى الحدث الخطابي ، فهذه الأساليب من مجاز واستعارة وغيرها « كلّها – كما ينصّ عليه ابن خلدون – دلالة زائدة على دلالة الألفاظ من المفرد والمركب، وإنما هي هيئات، وأحوال الواقعات جعلت للدلالة عليها أحوال وهيئات في الألفاظ كل بحسب ما يقتضيه مقامه فاشتمل هذا العلم المسمى بالبيان على البحث عن هذه الدلالة التي للهيئات والأحوال والمقامات» (ص ٥٥١) .

على أن البحث في أمر تولد المفاهيم المعجمية يقترب  
بتولد العلوم والمعارف لأنّه يتحقّق مبدأً أصوليًّا يتصل مباشرةً  
بـ«الإدراك المعرفي» عن طريق قضيّات اللسانية، وهو أنّ لا مناص  
لأهل كل علم وأهل كل صناعة من الفاظ يختصون بها للتعبير  
عن مراداتهم وليختصرها بها معانٍ كثيرة، ولهذا التقرير بعد  
معرفتيّ بما أنه يربط الفكر باللغة من حيث يعلق العلم على  
أدواته اللغوية، كما أنّ لهذا القانون انعكاساً مباشراً على الرابطة  
العضوية المعقودة بين العقل البشري والمعرفة الكونيّة.

وذلك أن نفاذ الفكر لمحصول العلم بالإدراك، فالتمثيل،  
فالاستيعاب، لا باب له إلا ثبته الفنّيًّا مما يجعل اللغة مسؤولة  
بريشة في نفس الوقت: هي مسؤولة عن إيصال الفكر لمضمون  
المعرفة وهي كذلك بريئة لأنّ قصور الإنسان عن إدراك المخزون  
العلمي الذي هي حامل به لا تلقى تبعته على اللغة وإنما ذلك  
يعزى إلى قصور في ملكات الإدراك التي للعقل.

فإذا تقرر مبدأ اقتضاء كل علم لثبت اصطلاحيًّا مخصوص  
أني سطت الإشكالية الجوهرية التي هي كيفية اشتغال هذا  
الثبت من صنيم المواجهة اللغوية القائلة، وهنا، بالضبط  
والتحديد، تكمن طواعية اللغة في تحريك شبكة مفاهيمها  
بالتوليد والتناسخ، وفكرة ثبت العلوم قد تبلورت في ذهن ابن  
خطدون بكيفية سمحت له بأن يتحدث عنها مجرّداً لها عبارتها  
المخصوصة دونما إحساس باختلاط أو تلايس: فهو يقرن  
المعرفة بمصطلحها الفنّيًّا مما يجعل صاحب العلم محتاجاً  
إلى معرفة اصطلاحاته ليكون قائماً على فهمه» (ص ٥٥٣).

والذي يخوض بحثنا في هذا المقام هو أن ابن خلدون قد صور بحسنٍ لسانيٍ طريفٍ كيفية نشوء ثبت العلوم ابتداءً من رصيد اللغة القائم فعلاً، وذلك بواسطة التحويل التواطئيِّ الذي يرتكز على اشتغال اقتران دلاليٍ حادث من اقتران سالف. ومن أوضح الأمثلة الخلدونية على هذه الظاهرة المصيحة باللغة ما نستقرره من ثبت اصطلاحيٍ في علم الحديث يورده صاحب المقدمة استدلاً على اكتساب العلم أجهزة اللغة بالتحويم والتوليد؛ وممَّا صاغه علماء الحديث بالوضع الاصطلاحيِّ الطاريء طبقاً للمراتب المنتظمة في فنهم «الصحيح والحسن والضعيف والمرسل والمنقطع والمupsول والشاذ والغريب والمشكل والتصحيف والمفترق والمختلف» ولكنَّ أطرف ما في استقراء ابن خلدون انتهاه إلى أنَّ معرفة هذه الاصطلاحات هي ذاتها علم الحديث فيكون بذلك قد طابق بال تمام بين المعرفة وثبتها الاصطلاحيِّ المحول عن وضعه الدلاليِّ المشترك إلى الوضع المعرفيِّ الحادث (ص ٤٤١-٤٤٢).

\* \* \*

وممَّا يبدو على حظٍ وافر من البداعية أنَّ إحكام ابن خلدون لنظرية الاكتساب والتحصيل في شأن الظاهرة اللغوية إنما جاء ثمرة من ثمار منحاه الاختباريِّ ومنزعه إلى الاستقراء التجريبيِّ، فقد نفذ بحسنٍ دقيقٍ – كاد يتفرد به – إلى مفاعلات الاكتساب اللغويِّ متحسساً قوام الظاهرة الكلامية انطلاقاً من فكرة الملكة وملابستها التجريبية، وأول ما يتقرر لديه في هذا المضمار أنَّ الملكة في الحدث اللغويِّ تستند إلى حصوله كلاً لا يتجزأ، أي إنَّ ممارسة الإنسان للغة بالملكه تنفي عنه أن يكون واعياً

بانفصال مفرداتها عن تراكيبها (ص ٤٣٨-٤٣٩) وهو ما ينم عن بصيرة عميقة عند صاحب المقدمة في أمر الظاهرة اللغوية مما يتحقق الاكتساب عن طريق **المنشأ الطبيعي** بقوانين الإدراك الشمولي حيث يُعيِّن الإنسان الكل دون أن يكون حتى قد وعى أجزاءه.

ويعد أن يقرر ابن خلدون كيف «إذ اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده يتطرق إلى تحديد فكرة الملكة بالاعتماد على مستويين : الأول فصل أبنية الدوال في الكلام عن أبنية الدولات ، والثاني بيان مراتب التعبير لإبلاغها أو إيهادها . ويحلل في هذا المضمار كيف تتحصر مواضعات اللغة باعتبارها جملة القوانين المرتبة لبنائها في نسيج الدوال اللغوية لأنَّ الذي في اللسان والنطق – على حد عبارته – إنما هو الألفاظ ، وأما المعاني فهي في الصُّمائر ، موجودة عند كل واحدة وفي طوع كل فكر . وهكذا يكون تأليف الكلام للعبارة عن المعاني محتاجا للقوالب التي تقررها المواجهة اللغوية .

وينتهي ابن خلدون إلى أن «**الجاهل** بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن ، بمعناية المقدد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه » (ص ٥٧٧-٥٧٨) فيكون مفهوم الملكة اللغوية متطابقا مع مبدأين أساسيين هما مبدأ العلم والمعرفة ، ومبدأ القدرة أو الاستطاعة وبينهما من التفاعل المضوي مثل الذي بين الإدراك والتعبير أي مثل ما بين التلقى والبث ، أو قل التفكير والتركيب . ويتناول ابن خلدون – على عادته في تعقب مزاعق الدارسين حينما تفوتهم صرامة المصطلح أو تغيب عنهم أسرار

المفاهيم – فكرة الملكة بمقارنتها بمختلف العناصر الحافحة بها أو الملاقبة لها، ولا سيما تلك التي جرى على لسان بعضهم أنها بدلائل لفكرة الملكة كما أسلفنا، فإذا به ينقد بالتجريح والتعديل قضية الطبيع والجبلة باعتبارهما من مقومات مفهوم الملكة، فيشتهي به البحث والاستقراء إلى الفصل الضريح بين الطبيع والاكتساب مما يعزل البعد اللغوي عن معطيات الجبلة من حيث هي الطبيعة الأولى للإنسان، ذلك أن الملكات إذا استقرت ورسخت ظهرت كأنها طبيعة وجبلة «ولذلك يظن كثير من المغفلين من لم يعرف شأن الملكات أن الصواب للعرب في لغتهم إعراباً وبلاعنة أمر طبيعي، ويقول كانت العرب تنطق بالطبع، وليس كذلك وإنما هي ملكة لسانية في نظم الكلام تمكّنت ورسخت فظهرت في بادئ الرأي أنها جبلة وطبع». ثم يحکم ابن خلدون إلى جوهر قضية الاكتساب ليتدعم به رأيه في تمييز الملكة من الطبيع في شأن اللغة مؤكداً أن «هذه الملكة إنما تحصل بعمارة كلام العرب وتكررها على السمع والتفطن لخواص تراكيبه وليس تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك الذي استنبطها أهل صناعة اللسان فإن هذه القوانين إنما تفيد علماً بذلك اللسان ولا تقييد حصول الملكة بالفعل في محلها» (ص ٥٦٢).

ولكن ابن خلدون تستوقفه قضية ارتباط الملكة، من حيث هي استعداد ما قبلي في الإنسان بمشكل الاكتساب باعتباره ترويضاً لطاقة الإنسان على الحركة والابتكار، فيحاول في هذا المجال أن يخلص محوز الملكات مما يستوعبها من فكرة الصناعات فيبين كيف تنقسم الصنائع إلى بسيط ومركب، فالبسيط يختص بالضروريات والمركب يكون للكماليات،

والمتقدّم منها في التعليم - وهذا هو بيت الفصید في معضلة الاكتساب - هو البسيط لبساطته أولاً ولأنه مختص بالضروري «ولا يزال الفكر يخرج أصنافها ومركباتها من القوة إلى الفعل بالاستنبطاث شيئاً فشيئاً على التدريج حتى تكمل»، ولا يحصل ذلك دفعة وإنما يحصل في أزمان وأجيال، إذ خروج الأشياء من القوة إلى الفعل لا يكون دفعة لا سيما في الأمور الصناعية فلا بد له إذن من زمان».

وهكذا يتضح خطّ الفصل بين الملكة والصناعة كفكريتين اختباريتين في علاقة الإنسان بمعضلة الاكتساب في الوجود عامة، فيتبين - من استقراءات ابن خلدون خاصة - أنَّ الصناعة هي ملكة في أمر عمليٍّ فكريٍّ يُعنى أنَّ الصناعة والملكـة تلتقيان في ممارسة المحسوس من الأحوال فتكون «الملكـة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكررـه مـرة بعد أخرى حتى ترسخ صورته، وعلى نسبة الأصل تكون الملكـة» (ص ٤٠٠).

على أنَّ ابن خلدون يبلور مبدأ اجتماع عنصري الملكة والصناعة في مفهوم اللُّغة وذلك بإدخال محـلـها جـمـيـعاً وـهـوـ اللـسانـ فيـتـسـخـ منهـ محـورـاـ مـركـبـاـ يـنـسـبـ إـلـيـهـ الاستـعـدـادـ بـالـمـلـكـةـ وـالـرـيـاضـةـ بـالـصـنـاعـةـ فـيـصـبـحـ الـكـلـامـ مـهـارـةـ مـكـتـبـةـ بـالـاسـتـعـدـادـ وـالـمـرـانـ فـيـ نفسـ الـوقـتـ، فـتـسـتـنـوـعـ عـبـارـةـ ابنـ خـلـدونـ فـيـ وـصـفـ اللـغـةـ: فـهـيـ: «ـمـلـكـةـ اللـسانـ»ـ مـرـةـ وـهـيـ: «ـصـنـاعـةـ ذاتـ مـلـكـةـ»ـ طـورـاـ، وـهـيـ: «ـمـلـكـةـ فـيـ اللـسانـ بـمـنـزـلـةـ الصـنـاعـةـ»ـ تـارـةـ أـخـرىـ.ـ (صـ ٥٦٨ـ ـ ٥٦٩ـ)ـ أمـاـ طـرـائقـ الاـكتـسـابـ الـلـغـويـ فـيـانـهـاـ تـكـسـيـ عـنـدـ ابنـ خـلـدونـ بـعـدـاـ مـزـدواـجاـ مـنـ التـسـبـيرـ وـالـاخـبـارـ لـأـنـ صـاحـبـ المـقـدـمةـ يـزاـوجـ

بين تفحص ملابسات التحصيل واستكشاف نواميس الكلام من خلال تلك الملابسات في نفس الوقت ولكن أول مبدأ ينطلق منه اختبارياً هو تقرير أن «السمع أبو الملكات الثانية» (ص ٥٤٦) والسر في ذلك - حبيه - أن النفس تجتمع لما يلقى إليها، لذلك كان لسان الإنسان صورة للسان من ينشأ بينهم لأنّه يسمع كلامهم وأساليب مخاطبتهن وكيفيات تعبيرهم عن مقاصدهم ابتداء بالمفردات في معانيها وانتهاء بالstrukib في انتظام بعضها البعض ولا يزال يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة راسخة.

وهكذا يتكرر على يد ابن خلدون مبدأ الارتباط بالمعاودة فيكون اكتساب الحديث اللغوي محسوب معاولة الممارسة والتكرار أي هو منتوج الفعل مضروبا في الزمن، وهذا هو حدّ الملكة كما أسلفنا «والملكات» - كما يقول ابن خلدون في هذا السياق بالذات - لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ، لأنّ الفعل يقع أولاً وتعود منه للذات صفة تتكرر تكون حالاً ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ثم يزيد التكرار، فتكون ملكة، أي صفة راسخة (ص ٥٥٤) وبديهي أن يلح ابن خلدون - ومنطلقه على ما تبيّن من الصراوة الاختبارية - على تمييز ملكة الحديث اللساني عن مجرد الفهم أو الإدراك لأنّ القدرة على فهم قوالب المواجهة اللغوية لا تتضمن وجوبا القدرة على صياغة تلك القوالب أو مشيلاتها، فلحظة عقد الاكتساب تتحدد إذن بحصول القدرة على التصرف في التعبير بحسب ما وعاه الإنسان من ترتيب الألفاظ وأساليب النظم (ص ٣٥٩) .

ذلك إذن ما يمكن أن نطلق عليه لحظة التحوّل من الاختزان

إلى الإنجاز بالتصريف المفوي والابتداء التلقائي ، وهو ما يسميه ابن خلدون «فتق اللسان بالمحاورة والمناظرة» (ص ٤٣١) . أمّا الطريق على الصعيد النظري بعد محاصرة قضايا الاتّساب عملياً فهو اهتمام صاحب المقدمة إلى تحديد اللغة بأنّها مثالات مجردة تقوم مقام المنوال أو القالب أو الأسلوب – وكلّها من مصطلحاته – وما اكتساب الكلام إلا استرخاخ لجملة منوالاته المولدة له ، لأنّ «مؤلف الكلام هو كالبناء والنّساج ، والصّورة الذهنية المنطبقة كال قالب الذي يبني فيه أو المنوال الذي ينسج عليه» . (ص ٥٧٢)

فحصول ملكة اللسان رهينة المعاودة المفضية إلى ارتسام المنوال الذي نسجت عليه مواضعات اللغة في مخيّلة المتعلّم بحيث إذا هم بالخطاب نسج من حيث يشعر أو لا يشعر على منوال سنّتها (ص ٥٦١) والسرّ في ذلك أنّ ما تلقاه وحفظه عند الاستعمال والاختبار ، وإن ذهب رسمه الحرفي الظاهر من الذاكرة فقد تكيفت النّفس به حتى انتقش الأسلوب فيها كأنّه منوال يؤخذ بالنسج عليه . (ص ٥٧٤) .

ويصدق ابن خلدون قضيّة المنوال التوليدى – وبه تتحدد اللغة – عندما يقرّنه بفكرة الأسلوب في الصّياغة الفنية التي هي أيضاً تركيب لنفس الأدوات الكلامية الأولى – وهذا المرج ينتهي إلى تعميق فكرة الطاقة المولدة لمواضعات اللغة إذ يقرر أنّ الأسلوب «عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه» ، وترتبط هوية هذه القوالب «بصورة ذهنية للتراكيب المنتظمة ككلية باعتبار انطباقها على تركيب

خاصٌّ وتلك الصورة ينتزعاها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيّرها في الخيال كال قالب أو المنوال » بحيث إذا هم الإنسان بالمخاطبة والمحاورة انتقى التراكيب المواتية « فيرصفها في ذلك المنوال رضًا كما يفعله البناء في القالب، أو النساج في المنوال حتى يشتم القالب بحصول التراكيب الواقية بمقصود الكلام » (ص ٥٧٠ - ٥٧١).

\* \* \*

هكذا يفضي المنحى الاختباريُّ بابن خلدون إلى تحديد طاقة الشمول في الظاهرة الإنسانية عموماً انطلاقاً من علاقة الإنسان باللغة إذ للإنسان قدرة على استعمالها رغم عجزه عن استيعابها (ص ٥٣٢) وهذا ما يستجليه صاحب المقدمة بعين الاستغراب والاستطراف في نفس الوقت، وفعلاً فلا اللغة من حيث هي قاموس، ولا الكلام من حيث هو أشكال نحوية متنوعة، ولا الخطاب من حيث هو نمط مخصوص من النسج اللغويِّ بداخلة تحت طاقة الحصر لدى الإنسان : لذلك فإنَّ مظاهر القصور في الإنسان تتعكس أبعاداً من التجاوز الاستيعابيِّ لدى اللغة.

\* \* \*

هكذا نتبين - رغم افتضاب المنعرجات التحليلية ضمن ما أوردناه - كيف يتتسنى إثبات عراقة البحث الأصوليِّ في الحضارة العربية الإسلامية، كما يتتسنى بيان خصوصيته الكامنة في أزدواج فلسفة العلوم بنظرية في المعرفة وهمما عمقان متظاهران قد حدداً مسيرة النهج النظريِّ والمنحى الاختباريِّ في مجل

تراث الفكر العربي، وشنَّ ظلت الأصولية العربية قطاعية  
تشوزُّها أفنان المعرف فلأنَّ مقدمة ابن خلدون قد جاءت ماسكة  
بأزمَّة الفروع لنصوغ أصولية كلية هي مدار الاستقراء الجامع  
والتنظير المانع.

ولا ريب أنَّ الروح الاختباريَّ قد كان مركز النَّظر  
ومعول الفحص عند ابن خلدون، بل كان عدسة أوفته على  
حقائق كثيرة من الأمور مما يخفي عن العين المجردة فلا يتجلَّى  
إلا للروي المجاهر المعرفية، وقد نجحت ابن خلدون لنفسه هذا  
المجهر الكبير فشحنه بعدسات اختبارية متكافئة كانت له  
منطلقات في البحث التجاريَّ، وسندات في الكشف التجريديَّ،  
ومنارات في التَّحقيق الأصوليَّ، فتضافرت لديه الأبعاد وتقلصت  
أحجامها في مركز الدائرة الإدراكية، فنَّدَتْ المنطق والعمان  
والحساب والمعاش حلقات من لوب واحد يهتز محسناً لصاحبِه  
المعرفة الكلية ثمَّ كان استقراء البعد اللسانِيَّ سياجاً يمحَا  
المعرفة ويحميها في نفس الوقت، وكان طبيعياً أن تأتي نظرية  
ابن خلدون في اللغة مجمع الرؤى الاختبارية التي تتحدى الفكر  
المعاصر بصرامة مقولاتها وعنف موضوعيتها.

وليس من الشذوذ أن يلقي ابن خلدون إلى مسامعنا اليوم  
صيغة من القول تستفزنا إذ تتحدىانا، فهو أبداً راغبٌ عن الخصم  
اللفظيَّ، ولكن الذي يتحدىانا منه كما تحدهاه هو ذاته إنما  
هو هنا الفكر «الخلدوني» الجامع، هنا الذي استبدَّ بصاحبِه  
حتى أذاق المسافة بين أوائل الأمور وأواخرها فكاد يحرَّم على  
الإنسان عملاً لم يتُّضح منه مطافه منذ بدئه، وكاد يطعن في

كل صنعة تسلّكًا عبر الخطأ والصواب ، فإذا به يهمنا همسا يشبه الوخز : « ومن شرط الصناعة أبداً تصور ما يقصد إليه بالصنعة فمن الأمثال السائرة للحكماء : أول العمل آخر الفكرة ، وآخر الفكرة أول العمل » (ص ٥٢٨) .

وما من شك في أنَّ الذي أطلقه بهذا التقرير الجازم إنما هو يقينه المطلق بأنَّ كلَّ ما في الوجود يتتحرك طبق نواميس مطردة تحكم في بناء الكامنة فيه ، فليس في الوجود من الظواهر ما يكون عفويًا ، فمن باب أخرى أن يكون عشوائياً ، وإنما الأمور إذا خضيَّت عنَّا ، أسرارها فالطعن فيها دون الشك في انتظامها ، وبما أنَّ الحقيقة الكونية والمعرفية قد تملكت فكر ابن خلدون ، فقد صدح بها في ما يشبه الصريحة : « أعلم أرشدنا الله وإياك أنَّا نشاهد هذا العالم بما فيه من المخلوقات كلُّها على هيئة من الترتيب والإحكام وربط الأسباب بالأسباب واتصال الأكونات بالأكونات واستحالة بعض الموجودات إلى بعض لا تنقضي عجائبه في ذلك ولا تنتهي غياباته » (ص ٩٥) .

كذا أمسك ابن خلدون بمفتاح الفكر الأصوليِّ فتسنى له أن يبني علمه النبديِّ من خلال نقهـة العلميِّ .



## الفهرس

مقدمة	
مع الشابي : بين المقول الشعري والمفهوم النفسي ..... ١١	٥
مع التنبئي : بين الأبنية اللغوية والسمات الشخصية ..... ٦٥	
مع الجاحظ : «البيان والتبيين» بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب ..... ٩٥	
مع ابن خلدون : الأسس الاختبارية في نظرية المعرفة من خلال المقدمة ..... ١٤٥	



## للمؤلف

— الأسلوبية والأسلوب

الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط ١ : ١٩٧٧ ، ط ٢ : ١٩٨٢ ، ط ٣ : ١٩٨٨ .

— التفكير اللساني في الحضارة العربية

الدار العربية للكتاب تونس ، ط ١ : ١٩٨١ ، ط ٢ : ١٩٨٦ .

— قراءات مع الشاعي والمتصنِي والمحاسط وابن خلدون

الشركة التونسية للتوزيع ، ط ١ : ١٩٨١ ، ط ٢ : ١٩٨٤ ، ط ٣ : ١٩٨٩ .

— النقد والهداية

ط ١ : دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٣ ط ٢ : دار أمية ، تونس ١٩٨٩ .

— قاموس اللسانيات ( عربي - فرنسي - فرنسي عربي ) مع مقدمة في علم المصطلح

الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٤ .

— اللسانيات من خلال النصوص

الدار التونسية للنشر ، ط ١ : ١٩٨٤ ، ط ٢ : ١٩٨٦ .

— اللسانيات وأسسها المعرفية

الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٦ .

— مراجع اللسانيات

الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٩ .

— مراجع النقد الحديث

الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٩ .

— قضية البيروقراطية : دراسة ونماذج

دار أمية ، تونس ، ١٩٩١ .

— الشرط في القرآن على نهج اللسانيات الوصفية

(جمعية د. محمد المادي الطرابلسي )

الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٥ .

— النظرية اللسانية والشعرية فيتراث العربي من خلال النصوص

( جمعية د. عبد القادر المهنري و د. حمادي صسود )

الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٨ .



## دار سعاد الصباح

لنشر والتوزيع

هي مؤسسة ثقافية عربية  
سجلة بدولة الكويت  
وجمهورية مصر العربية  
وهدف إلى نشر ما هو  
جدير بالنشر من روائع  
التراث العربي والثقافة  
العربية المعاصرة والتجارب  
الإبداعية للشباب العربي  
من حيث إلى الخليج وكذا  
ترجمة ونشر روائع الثقافات  
الأخرى حتى تكون في  
تناول أبناء الأمة فهذه  
الدار هي حلقة وصل بين  
التراث والمعاصرة وبين  
كبار المبدعين وشبابهم  
وهي نافذة للعرب على  
العالم ونافذة للعالم على  
الأمة العربية وتلتزم الدار  
فيما تنشره بمعايير تضعها  
هيئة مستقلة من كبار  
المفكرين العرب في  
مجالات الإبداع المختلفة .

### هيئة المستشارين :

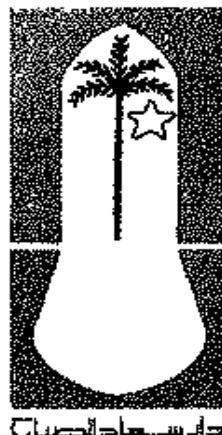
- |                      |                       |
|----------------------|-----------------------|
| أ. إبراهيم فريج      | ( مدير التحرير )      |
| د. جابر عصافور       |                       |
| أ. جمال الغيطاني     |                       |
| د. حسن الابراهيم     |                       |
| أ. حلمي التسوى       | ( المستشار الفنى )    |
| د. خالدون النقib     |                       |
| د. سعد الدين إبراهيم | ( العضو المتدب )      |
| د. سمير سرحان        |                       |
| د. عدنان شهاب الدين  |                       |
| د. محمد نور فرجات    | ( المستشار القانوني ) |
| أ. يوسف القعيد       |                       |



سازمان اسناد و کتابخانه ملی

## قواعدات مع الشابس والمنتبس والجاحظ وابن خلدون

هذه قراءات تحمل نفسها كل تبعات القراءة التي هي تجاوز بالضرورة : تتخطى المقروء من حيث هو نصَّ بعد أن تتخطى ما حول النص من متراكمات . وكلها قد صدرت عن حيرة فكرية استحالـت قلقاً معرفياً مداره الأدب والنقد ومادة الفكر التوأـق إلى رصد مكامـن المعقولات في ما يشد الإنسان إلى وجوده . وكلها قد صدرت عن حيرة عالم اللسان الذي يضيق بالظواهر اللغوية ساعة تشدّ عن مقاييس الإدراك ، سواء كان محظها القول الأدبي أو الخطاب النـقدي أو الكلام المـعـرـفـي . وكلها تهدف إلى تأكـيد حق علماء اللغة في تأسـيس أنماـط القراءـة ، من حيث هـم الذين يقيـمون النـص - في الـبدـء - على حـروفـه وينـهـضـون بـشـرـاعـهـ في الدـلـالـةـ ثم يـؤـدوـنهـ أـمـانـةـ إـلـىـ منـ سـوـاهـمـ منـ نـقـادـ وـمـؤـولـينـ .



الاسعاد للكتب